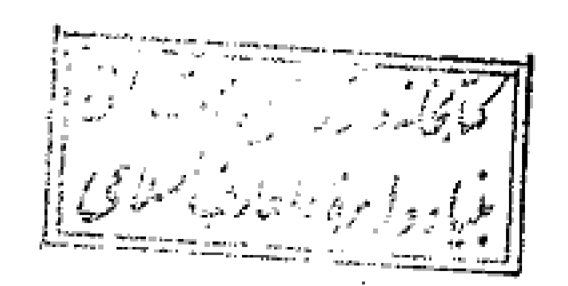




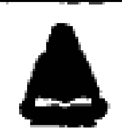
المجلد
الحادي عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٢

الطبعة الثانية

الأدب والحرية

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

فصول
مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيرى

التحرير: حازم شحاته
حسين حمودة
محمد بدوى
وليد منير

سكرتارية: آمال صلاح
على عفيفى

● **الاسعار في البلاد العربية :**

الكويت دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريال ـ سوريا ١٠٠ ليرة ـ المغرب ٦٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة ـ العراق دينار ونصف ـ لبنان ٢٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٠٠٠ فلس ـ الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال ـ الأردن ١٥٠٠ فلس ـ قطر ٢٠ ريال ـ غزة ٢٠٠ سنت ـ تونس ٤٠٠٠ مليم ـ الإمارات ٢٠ درهم ـ السودان ٥٠ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا دينار وربع .

● **الاشتراكات من الداخل**

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج .**

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولارا) .

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :**

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦ ـ فاكس : ٧٥٤١١٢

● **الإعلانات :** يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشا

الأدب والحرية

(الجزء الأول)

المجلد الحادى عشر
العدد الأول
ربيع ١٩٩٢
الطبعة الثانية

● فى هذا العدد :

الأدب والحـــرية
(الجـــزء الأول)

فصول

عدد جديد ومرحلة جديدة

مع هذا العدد الجديد من مجلة « فصول » تبدأ هذه القلعة الثقافية مرحلة جديدة من عمرها ، برئاسة الزميل الناقد الكبير الدكتور **جابر عصفور** ، تعاونه الزميلة الدكتورة **هدى وصفي** نائباً لرئيس التحرير. وتسهم معهما نخبة من كبار النقاد وأساتذة الجامعات الذين يمارسون النقد الأدبي دراسةً وتدريساً وبحثاً داخل أسوار الجامعة وخارجها ، ويشكلون الفكر النقدي المعاصر في مصر والعالم العربي ..

وعلى مدى عشر سنوات ، لعبت « فصول » برئاسة الدكتور **عز الدين اسماعيل** دوراً حيوياً بالغ الأهمية في حياتنا النقدية ، فقد استطاعت أن تصنع الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدي العربي ، وقدمت المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي والخارج ، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع ، وتواصلت مع الفكر النقدي المعاصر عالمياً ، فأرست قواعد جديدة للمصطلح النقدي ، وغرست بذورا طيبة لمصطلح نقدي جديد ، سرعان ما أينعت ، فجني النقد العربي ثمارها ، في صورة لم يعرفها النقد العربي التقليدي من قبل ، وقامت ـ قبل ذلك وبعده ـ بأهم وظيفة من وظائف النقد الأدبي بمعناه الواسع ، وهي ـ كما يقول الناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد ـ «إشاعة تيار جديد من الأفكار الحقيقية الصادقة » .

واليوم ، تبدأ فصول رحلة جديدة من حياتها بهذه المجموعة الجديدة من كبار المشتغلين بالنقد الأدبي ، على مستوى الجامعة والمجتمع ، وبرئاسة واحد من أبرز وجوهنا الثقافية ، ومن أكثرها احتراما على المستويين المصري والعربي ، وهو الأستاذ الدكتور **جابر عصفور** ، لتواصل بذلك رسالتها في تقليب التربة الثقافية ، وصولا إلى ثمار أخصب وأروع ، وإرساء لدعائم حركة نقدية جديدة لاغنى عنها لظهور الإبداع العظيم ، تعتمد على الروح العلمية ، والمغامرة الفكرية والخيال النقدي الخصب ، والتلامس مع القضايا الحقيقية للفكر والأدب والإبداع .

وكلي ثقة في أن « فصول » في مرحلتها الجديدة سوف تكون قلعة حقيقية للفكر الحر الديموقراطي، والتناول العلمي الدقيق لمختلف قضايا الفكر والأدب والإبداع على المستويين النظري والتطبيقي ، فتسهم بذلك إسهاماً أصيلا في تشكيل ملامح ثقافتنا الجديدة ، ليس في مصر وحدها وإنما على امتداد الوطن العربي كله .

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

هذه المجلة

وهذا العدد



في هذا العدد، تستهل «فصول» رحلة جديدة من حياتها ، بعد أن مرّ أكثر من عشر سنوات على صدور عددها الأول في أكتوبر ١٩٨٠ . والرحلة الجديدة ليست منفصلة عن الرحلة السابقة ، بل هي استمرار لها بأكثر من معنى ، وتأكيد لها بأكثر من دلالة ، فهي انطلاق مما تحقق من جهد ، وابتداءً مما تأصّل من إنجاز ، وأمل في الإضافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز ، ورغبةٌ في المضي بالإضافة إلى تخوم أبعد ، في آفاق الحلم الذي بدأت به هذه المجلة ، حتى من قبل أن تتجسد في أوراق العدد الأول ، في أكتوبر عام ١٩٨٠ . لقد بدأت هذه المجلة حلما راود أذهان طليعة مثقفي هذه الأمة ، في بحثهم عن أداة جديدة لتوصيل فكرهم الأدبي «الحديث» ، وفي سعيهم لإيجاد وسيلة تسهم في تأكيد الوصل بين تصوراتهم النقدية المتغيرة والواقع الأدبي المتحول بدوره ؛ وفي تطلعهم إلى تأسيس حوار من نوع مختلف ، يحقق إضافات كمية وكيفية ، من منظور المستويات المتعددة الأبعاد للعلاقة المعقدة بين الأطراف الثلاثة : التراث الإبداعي ـ الفكري للأمة بكل اتجاهاته؛ والحاضر الإبداعي ـ الفكري المتغاير الخواص للأنا القومية التي تسعى إلى التحرر من التبعية والاتباع بكل أنواعهما ، والمنجزات الإبداعية ـ الفكرية التي لايمكن تجاهلها في عالمنا المعاصر ، والتي يضيفها ـ على نحو متصاعد ، متسارع ـ «الآخر» المتقدم، المتعدد الهوية والأجناس والمذاهب والنظريات .

وكان صلاح عبدالصبور (٣ مايو ١٩٣١ ـ ١٤ أغسطس ١٩٨١) واحدا من هذه الطليعة ، تلح عليه فكرة هذا البحث والسعى والتطلع ، ويتشوف إلى مجلة فصلية ، تتولى دور « المدفعية الثقيلة» فى النقد الأدبى ، وتأخذ على عاتقها تأصيل الخطاب النقدى الجديد الذى أخذت تظهر وعوده منذ مطالع السبعينيات وكان صلاح عبدالصبور يجد ما يماثل تشوفه لدى أقرانه وتلامذته من أعضاء الجمعية الأدبية المصرية ، فى أمسياتها التى كانت تنعقد كل ثلاثاء ، وأرجو أن لاتنقطع ، فى مكتب الصديق العزيز والأستاذ الكريم فاروق خورشيد . وبعد أن تولى صلاح عبدالصبور مسؤولية الإشراف على الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عمل على تحويل الحلم إلى حقيقة ، واتفق مع صديقه الحميم عز الدين اسماعيل على رئاسة تحرير هذه المجلة، يعاونه فى ذلك الأخ الصديق صلاح فضل وكاتب هذه السطور ، بوصفهما نائبين لرئيس التحرير . وصدرت « فصول » فى أكتوبر ١٩٨٠. وبدأ العدد الأول بمشكلات التراث ، ولحق به العدد الثانى عن اتجاهات النقد الأدبى المعاصر ، وذلك لكى تصل المجلة بين تراث النقد الأدبى وحاضره ، وتؤسس للحوار الذى كان وجودها وسيلة من وسائل تحقيقه ، انطلاقا من مشكلات « الواقع الأدبى » التى انطوت عليها « فصول» منذ عددها الأول .

ولم يتركنا صلاح عبدالصبور فى كل مراحل الإعداد لهذه المجلة . اختار معنا اسمها ، وفكّر معنا فى الصيغ التى يمكن أن تواجه بها قراءها ، وأسهم معنا فى بلورة الأصول الأساسية لِمَا أصبح «استراتيجية» لهذه المجلة . وأزاح كل العقبات التي واجهتنا ، وجنبنا الكثير من المشكلات التى كان يمكن أن تواجهنا . وكان دعمه فى ذلك كله بلا حدود ، وعطاؤه نابعا ، دائما ، من إيمانه العميق بضرورة تأسيس ثقافة ، تنتقل بالوطن العربى من مهاوى التخلف إلى آفاق التقدم . رحمة الله عليه ، فمن أفضاله العديدة وإنجازاته التى لاتنكر ، أنه كان الأب الروحى الذى لولاه ما صدرت هذه المجلة .

وقد غادرنا صلاح عبدالصبور فى الرابع عشر من أغسطس ١٩٨١ ، والعدد الرابع من هذه المجلة فى المطبعة ، ولم يصدر هذا العدد ـ عن « قضايا الشعر العربى » ـ إلا بعد أن حمل نعي مؤسس هذه المجلة ، وأحد مؤسسي حركة الشعر العربى الحر كلها . وتولى أستاذنا الدكتور عزالدين اسماعيل الإشراف على هيئة الكتاب ، ثم انتقل إلى الإشراف على أكاديمية الفنون ، وظل رئيسا لها إلى أن تركها بعد أن بلغ الستين من عمره أَلمديد بإذن الله . وظل عز الدين اسماعيل ـ لأكثر من عشر سنوات ـ حريصا على

«فصول» حرصه على الحلم الذى انطلقت منه ، فلم يبخل عليها بوقته وجهده ، منذ أن صدر عددها الأول فى أكتوبر ١٩٨٠ إلى أن صدر عددها السابق فى فبراير من هذا العام . ولقد ظلت هذه المجلة فى الصدارة من شواغله ، ونرجو أن تظل كذلك ، وأن لاينقطع تواصله بالكتابة مع قرائها ، فمن يقومون على تحرير هذه المجلة هم تلامذته الذين كانت أيديهم يده فى مبتدى أمر هذه المجلة .

ومن الوفاء للتقاليد العلمية التى نشرف بالانتماء إليها ، قبل تقاليد الوفاء الشخصى لأستاذنا عز الدين اسماعيل الذى نحمل له كل التقدير ، أن نؤكد الدور الذى قامت به هذه المجلة ، تحت إشرافه ، وبمساعدة كل من عاونه ، وأن نقرر أنها مضت فى تحقيق الحلم الذى انطلقت منه إلى إنجاز لابد من تسجيله بالإعزاز والفخر . لقد أسهمت هذه المجلة فى تأصيل الخطاب النقدى الجديد ، والتعريف باتجاهاته ، وإشاعة مصطلحاته . وأتاحت لطائفة من الأصوات الجديدة ، فى النقد الأدبى، أن تتواصل بفكرها الجديد مع قراء الوطن العربى من المحيط إلى الخليج . وكانت ملتقى نقديا قوميا ، تضافرت فيه جهود نقاد مصر وأقرانهم فى كل أقطار الوطن العربى ، بل خارج حدود الوطن العربى ، دون تفرقة أو تمييز . وكان سعى المجلة فى أن تكون ملتقى قوميا للفكر الأدبى ، فى حواره الخلّاق ، يوازى سعيها فى أن تكون ملتقى إنسانيا لكل اتجاهات النقد الأدبى فى العالم كله . وبقدر حرصها على فتح الأبواب المغلقة ، بين مختلف التيارات النقدية ، كانت ساحة مفتوحة لأنواع متعددة من التجريب النقدى الذى خلف صدمات حداثية متعددة الأثر فى قرائها . ولم تكف هذه المجلة عن الإنصات إلى نبض الواقع الأدبى ، فى إيقاعه المتغير ، دائما ، وفى تحولاته المتسارعة المتدافعة .

ولابد أن نذكر بالتقدير كل من أعان على الوصول بهذه المجلة إلى ما حققته من إسهام : صلاح فضل الذى يواصل عطاءه فى هذا العدد الجديد ، والذى لم يبخل علينا بعونه ورأيه ولم يعقه عن الإنجاز المباشر معنا سوى عمله الذى نرجو له التوفيق كله فى جامعة البحرين . وسامى خشبة أول مدير لتحرير هذه المجلة ، قبل أن ينتقل منها إلى «إبداع» . واعتدال عثمان التى قدمت للمجلة الكثير من جهدها . والمرحوم أحمد بدوى الذى كان يصل الليل بالنهار مصححا تجارب طباعة المجلة فى سنيها الأولى . وفتحى أحمد الذى أسهم فى الإشراف الفنى . والمرحوم سعد عبدالوهاب الذى لازالت بصماته الإبداعية على هذه المجلة ، والذي كان يضرب للجميع مثالا فريدا للفنان المبدع الذى وهب حياته وإبداعه لما يؤمن به . وغير هؤلاء كثيرون من أساتذتنا الذين لم يبخلوا على هذه المجلة بالرأى

والمشورة: زكى نجيب محمود، وسهير القلماوى، وشوقى ضيف، وعبدالحميد يونس، وعبدالعزيز الأهوانى، وعبدالقادر القط، وفاروق خورشيد، ولويس عوض، ومجدى وهبة، ومصطفى سويف ونجيب محفوظ، ويحيى حقى.

٢

إن كل ما حققته «فصول» فى رحلتها التى امتدت لأكثر من عشر سنوات هو ما نبدأ منه، ونحرص عليه، ونأمل فى أن نضيف إليه دون أن ننقص منه، ونزيد عليه دون أن نتخلى عنه. ويرجع ذلك إلى أن كل العاملين فى هذه المجلة، فى رحلتها الجديدة، هم بضعة من إنجازها، وينطوون على الحلم الذى انطلقت منه، ويؤمنون أن هذا الحلم يسلمه جيل إلى جيل، فى حركة عطاء لايتوقف وتواصل لاينقطع، وفى تطلع دائم صوب المستقبل. المستقبل الذى كان يحلم به صلاح عبدالصبور، يوم أن تحدث عن:

الزمن الآتى بالنجمين الوضاحين على كفيه

الحرية والعدل

إن الحلم بهذا المستقبل هو ما بدأت به هذه المجلة التى لاتجدد نفسها إلا بالعودة إلى منبعها الذى هو مبعثها، كأنها العنقاء التى لا تتخلق إلا من رمادها، ولاتنبعث فتيّة، عفيّة، إلا من لهيب تولدها الذاتى. وإذا كنا نبدأ من كل ما تحقق من قبل، وندين لكل إنجاز سابق، ونحترمه ونعترف بفضله، فإننا نعى أننا نبدأ من «هنا ... والآن»، وليس من «هناك» أو «الأمس». إن علينا أن نضيف إلى ما نأخذه عن غيرنا، فى الماضى أو فى الحاضر، فى تراث «الأنا» أو إنجاز «الآخر» وإلا أضعنا معنى الإبداع الذى يتحاور فيه الوصل مع الفصل، والاتصال مع الانقطاع. والمؤكد أن الإيمان بالمستقبل الذى نتطلع إليه هو الذى يجعلنا نزداد وعيا بما كانت - ولاتزال - تمثله هذه المجلة لنا ولغيرنا، ونزداد يقينا بأنها ليست ملكا لفرد، كأنها إرث شخصى، أو حكرا على جماعة، كأنها منشور حزبى، بل هى ملك لكل الطامحين، الجادين، من أبناء هذه الأمة، بمختلف اتجاهاتها وتياراتها، وهى تمد إليهم جميعا يدها، وتفرد لهم كل صفحاتها، دون تفضيل لأحد على أحد إلا بالعلم الذى لاينفصل عن جدية الاجتهاد وأصالة المحاولة، والتشوف إلى الإضافة والرغبة فى

الاكتشاف ، والإيمان بالحوار واحترام حق المخالفة ، فما من أحد يحتكر المعرفة ، أو ينماز عن غيره بثلج اليقين .

٣

ولقد دفعنا ذلك إلى أن لانقوم بأى تغيير أو تعديل أو إضافة ، فى شكل هذه المجلة وقطعها وتبويبها ومحاور تركيزها ، إلا بعد أن نسأل الذين يملكونها ، والذين تدين لهم بالوجود ، كتاباً وقراء . فأرسلنا مئات من الخطابات إلى هؤلاء القراء والكتاب ، فى كل أنحاء الوطن العربى ، وخارج حدوده ، نسأل الرأى ونطلب المقترح . وكانت سعادتنا غامرة لحماسة الاستجابة من كتاب هذه المجلة وقرائها فى كل مكان . لهم منّا جميعا الشكر علي حسن ظنهم ، والتقدير لكل مقترحاتهم . ولقد آثرنا البدء ، فى التغيير ، بما أجمعت عليه أغلب الاستجابات التى تلقيناها عن حجم المجلة وقطعها ، تبويبها وترتيبها ، تعديل أولويات محاورها . وكل ما سوف يلحظه الكتاب والقراء من تغيير ، فى هذه المجلة ، فهو منهم ، وإليهم يرجع فضله لو أحسنا تنفيذه ، وعلينا لومه لو أخطأنا فى الاجتهاد .

ولقد اقنعتنا الاستجابات الرائعة التى تلقيناها من الكتاب والقراء بصواب اختيارنا «**الأدب والحرية**» محورا للعدد الجديد ، فالحرية سؤال إبداع ووجود فى الوقت نفسه . إن الحرية ، أولا ، هى الجناح الذى يحمل (مع «العدل») طائر المستقبل إلى آفاق من التقدم الذى لايحدّه حدّ . وهى ، ثانيا، مطلب مبدعى الأمة العربية ومفكريها ، قبل أن يكتب **عبدالرحمن الكواكبى** عن « طبائع الاستبداد » وبعد أن صاغ **صلاح عبدالصبور** أحلامه عن الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه : **الحرية والعدل** . وهى أخيرا ، الشرط الأول لازدهار أى نقد أدبى ، منذ أن علمنا طه حسين أن الحرية ضرورة للحياة العقلية والإبداعية كلها . والحق أننا استعرنا عنوان هذا العدد من كتابات طه حسين نفسها ، لنبين عن تواصلنا مع تراثنا التنويرى فى النقد الأدبى ، وتطلعنا إلى الإضافة إليه فى الوقت نفسه . لقد بدأنا من حيث انتهى طه حسين ، عام ١٩٢٧ ، فى مختتم حديثه عن « **الحرية والأدب** » فى بحثه «**فى الأدب الجاهلى**» حين قال :

« **هذه الحرية التى نطلبها للأدب لن تنال لأننا نتمناها ، فنحن نستطيع أن نتمنى، وما كان الأمل وحده منتجا ، وما كان يكفى أن تتمنى لتحقق أمانيك . إنما ننال هذه**

الحرية يوم نأخذها بأنفسنا لا ننتظر أن تمنحنا إياها سلطة ما ؛ فقد أراد الله أن تكون هذه الحرية حقا للعلم ، وقد أراد الله أن تكون مصر بلدا متحضرا يتمتع بالحرية فى ظل الدستور والقانون» .

واخترنا أن تبدأ هذه المجلة رحلتها الجديدة بأن تسهم فى أن ننال جميعا هذه الحرية التى يتحدث عنها طه حسين ، بأن يأخذها كتاب هذه المجلة بأنفسهم ، ويتناولوها فى تحليلاتهم ويمارسوها بأقلامهم ، فى مجالات النقد الأدبى ، نظرا وتطبيقا ، بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم .

٤

إن مهمة « فصول » تتجاوز المفرد إلى الجمع ، والعقد من السنوات إلى العقود من الزمان . والحلم الذى تسعى إلى تحقيقه يربطها بكل جهد جاد ، يسعى إلى تأسيس خطاب نقدى جديد ، فى كل قطر من أقطار الوطن العربى ، ويصلها ـ وصل المتابعة اليقظة والإضافة المنتجة ـ بكل إبداع أدبى أو فكرى ، فى كل بقعة من بقاع العالم المعاصر الذى نعيش فيه . وهى تفتح صفحاتها لكل تجريب نقدى يؤسس تقنيات واعدة؛ وكل قراءة كاشفة لاتقنع بما هو متاح ، أو مبذول ، أو معطى ؛ وكل تأصيل أو تنظير يطمح إلى أفق مغاير من العطاء .

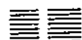
وإذا انحازت هذه المجلة إلى شئ ، فى رحلتها الجديدة ، فإنما تنحاز إلى حرية كتابها فى الاجتهاد، وحرية قرائها في الحوار مع هذا الاجتهاد ، وحريتها هى فى أن تكون مع الحرية التى تعنى الإبداع .

رئيس التحرير

الأدب والحرية

شكرى عياد

الحرية ـ مفهوما مطلقا ـ لا وجود لها إلا فى الذهن . أما فى الواقع فلا توجد إلا حرّيات نسبية . لأن نقيضها « الضرورة » مصاحب لها دائما ، من أحط حالات الجسم إلى أسمى سبحات الروح . وقديماً تصور اليونان أن الضرورة (أنانكى) قانون لا يفلت من سلطانه حتى الآلهة !



ولكن مشكلة الحرية تتمثل لنا فى أشد صورها مأساوية حين تشير إلى علاقة سلبية بين الكاتب والسلطة . ومراكز السلطة فى المجتمع كثيرة ، تهيمن عليها السلطة الكبرى ؛ سلطة الدولة . ولا تكمن المأساة فى أن سلطة الدولة يمكن أن تكون مطلقة وغاشمة ؛ فسلطة الدولة مهما تكن غاشمة أو ظالمة فإنها لا يمكن أن تكون مطلقة . بل إن مبدأ « الضرورة » المناقض لمبدأ « الحرية » لا يتمثل فى شىء كما يتمثل فى أعمال الدولة . وقاعدة أن السياسة هى فن الممكن قاعدة صحيحة فى كل عصر وفى كل مكان . لقد أخطأ هيجل عندما زعم أن الدولة تصور درجة من درجات المطلق ، وتعبر فى مختلف صورها عن مستويات متصاعدة للحرية ـ حرية الإنسان . بل إن المشاهد والثابت من عبر الماضى والحاضر هو أنها على العكس من ذلك تماما ؛ فهى قائمة على مبدأ الضرورة ، ولا تزال الدولة تضع مختلف القيود على الحريّات ، بحيث تبقى ممارسة الحرية خاضعة أبداً لما تقرره الضرورة . لا تشغل أكثر من الحيز الذى تسمح به مولاتها الضرورة .

أما الكاتب ـ وأعنى به المفكر الفنان الذى يذيع فكره على الناس بمختلف الطرق ـ فمكانه بإزاء الدولة كمكان الحرية بإزاء الضرورة . الكاتب لا يقبل من القيود إلا ما هو أصيل فى بنية الفكر أو بنية الفن ، وما يفرضه على نفسه كى يتمكن من إيصال فكره وفنه للناس . وحتى هذه القيود لا يقبلها إلا وهو فى صراع أليم مع ذاته ، ولكنه قد يشعر بشىء من الراحة إذا رأى أنه استطاع أن يمتلىء ولو لحظة بمعنى الحرية ، وأن يوحى إلى الناس ـ ولو لمحاً ـ بسر هذا المعنى وسحره .

والدولة تخاف هذه الحرية ، لأنها تخاف أن تغرى الناس بالتمرد على ما تلزمهم إياه من قيود الضرورة . ولذلك تنظر إلى الكاتب بعين الريبة . يقال إن ستالين لم يكن يخاف سوى الكتاب . وقد جعل على الكتاب وزيراً أو خفيراً . ولذلك كان من شأن الكتابة فى عهده ما كان ؛ فأجود الكتابات فى عهده ـ وهو قليل ـ ما لم ترض عنه الدولة ، وأقل هذا القليل ما تمكن مقارنته بما خلفه العمالقة الروس فى العهد القيصرى . ولم يكن العهد القيصرى أقل استبداداً ولكنه كان يحسب الأدب ترفيها وتسلية ، ولا يعرف من عظيم خطره ما عرفه ستالين .

وهذا ما يضاعف مأساة الكاتب فى العصر الحاضر . فقد بات الغريمان على معرفة عميقة كل بالآخر . وكلٌ يرى أنه على الحق . هل يمكن أن ترى البشرية عصراً تعتز فيه الدولة بالكاتب ؛ لأنها ترى فيه الحارس الأمين على شعلة الحرية ، شعلة المثل الأعلى ، التى إن خمدت سقطت الدولة فريسة للضرورة ، وديست بالأقدام ؟

الشروط الاجتماعية للإبـــــــداع

مصطفى سويف

مقدمة :

يوشك الحديث عن الإبداع أن يكون اهتماما بأمر شديد الفردية ؛ فما أكثر الكلام عن الأسس النفسية (الفردية) للإبداع ، وما أندر الأسماء البارزة التى يرد ذكرها فى الصحف وفى أجهزة الإعلام باعتبارها علامات على طريق الإبداع الأدبى أو الفنى ، وما أبعد المسافة التى يشعر بها الشخص العادى فاصلةً بينه وأمثاله من ناحية وأولئك المبدعين المبرزين من ناحية أخرى . هذه الشواهد وغيرها كثير مسئولة بصورة أو بأخرى عما أشيع فى المناخ الفكرى السائد من أن الحديث عن الإبداع إنما يتناول أمراً شديد الفردية .

صحيح أن البعض يرون فى هذا الأمر الفردى بعُداً اجتماعيا ، ولكنهم فى معظم الأحيان يرون أن هذا البعد قائم من ناحية المصب لا من ناحية المنبع . فهم يتكلمون عن التلقى أو الاستقبال الاجتماعى للعمل الإبداعى ، ويرون أن هذا العنصر هو الحلقة الأخيرة لخطوات الفعل الإبداعى . بمعنى أن الإبداع بمعناه الحقيقي لايكتمل إلا أن تكون له رسالة اجتماعية ، سواء أكانت هذه الرسالة متمثلة فى تعديل البنية المعنوية للمجتمع ، كما فى حالة الإبداع الفنى والأدبى ، أم كانت متمثلة فى تغيير وجه الحياة المادية للمجتمع ، كما هو الحال فى الإبداع العلمى والتكنولوجى .

ومع أن الحديث عن الرسالة الاجتماعية للإبداع بأنواعه المختلفة مسألة بالغة الأهمية ، وقد لقيت من العناية ماهى جديرة به عند كثير من الكتّاب ، فإن الحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع ، وهو الذى يضع البعد الاجتماعى عند المنبع ، لايقل عن ذلك أهمية ، وقد آن الأوان لكى ينصرف بعض الجهد إلى هذا الأمر فيعيد إلى الدراسة العلمية للإبداع والمبدعين توازنها وتكاملها : فالإبداع أو الابتكار أو الاختراع ، أو الاكتشاف ، أيًا كان الاسم الذى نتداوله،إنما يشير إلى ظاهرة بشرية ، مهما قيل فيها ، فهى فى نهاية الأمر تصدر عن أشخاص يعيشون فى واقع اجتماعي بعينه ، ويتأثرون بما ينطوى عليه هذا الواقع سلبا وإيجاباً . وليس صحيحا على إطلاقه القول بأن شعلة العبقرية كفيلة بالتغلب على سلبيات البيئة ، ولكن الصحيح أن صدق هذا القول لايتعدى حدوداً بعينها مهما اتسعت . والصحيح أيضا أن المجتمع مسئول بشكل ما ، وبدرجة ما ، عن ثروته من النابغين والمبدعين،لأنه وإن لم يكن قادرا على تقديم الشروط

الكافية لقيام نهضة إبداعية بين جنباته ، فهو قادر على تقديم الشروط الضرورية لقيام هذه النهضة،وتتكفل الاستعدادات النفسية بتقديم بقية الشروط . ولكى ندرك وزن المسئولية الملقاة على عاتق المجتمع فى هذا الصدد ، يكفى أن نعيد صياغة الحقيقة السابقة بمايبرز مرادنا ، فنقول : صحيح أن المجتمع لايستطيع أن يخلق العبقرية ، لكنه يستطيع أن يقتلها . لهذه الأسباب مجتمعة رأينا أن نكرس هذا المقال للحديث عن الشروط الاجتماعية للإبداع . إن القضية الحقيقية التى يجب أن تؤرقنا هى أن الإبداع (من وجهة النظر الاجتماعية) ضرورة يقتضيها حفظ البقاء الاجتماعى . كان الأمر كذلك دائما . وأصبح كذلك بصورة أشد إلحاحا فى العصر الحديث ، فى هذه الأيام وفى هذه الأعوام . ومادام الإبداع ضرورة بهذا المعنى فقد وجب بكل المعايير أن نكشف عن شروطه وأن نمكّن لها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا . وقد كثر الحديث عن الشروط النفسية للإبداع ، ولكن الشروط الاجتماعية للإبداع قلما تنصرف إليها جهود الباحثين والكتاب .

سوف نبدأ بحديث مقتضب عن بعض خصائص التفكير الإبداعى ، وسوف ننتقى من بين هذه الخصائص مايبرز بصورة لا لبس فيها أهمية توفر شروط اجتماعية بعينها حول المبدعين . ثم ننصرف فى بقية المقال إلى بيان حقيقة الدور الذى تقوم به هذه الشروط فى تيسير الإبداع ، ودعمه ، وتنشيطه .

بعض خصائص التفكير الإبداعى :

يعتبر اهتمام علماء النفس بدراسات التفكير الإبداعى ، والسلوك الإبداعى بوجه عام ، إحدى العلامات المميزة لجهودهم فى النصف الثانى من القرن العشرين . فقد نشطت هذه الجهود فى كثير من دول العالم بعد الحرب العالمية الثانية ، حتى لقد أصبح المنشور منها يعد بالآلاف فعلا لا مجازا . وكانت مصر من أشد الدول تبكيرا فى العناية بهذا الموضوع ، واتصلت عنايتها هذه إلى وقت قريب ، بحيث بلغ رصيدها فى هذا المجال بضع عشرات من البحوث رفيعة المستوى ، سواء من حيث التمكن المنهجى ،أومن حيث الوزن النسبى للنتائج فى سياق التراث العلمى للموضوع . ويكفى أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر بعضا من أعمال عبد الحليم محمود ، وزين العابدين درويش ، ومصرى حنورة ، ومحيى الدين حسين ، وشاكر عبد الحميد .

وغنى عن البيان أن هذه الدراسات المستفيضة انتهت إلى حصيلة من النتائج لاتكاد تقع تحت حصر . ولكننا نكتفى من هذا الكم الكبير بذكر عدد محدود من الحقائق التى التقت عندها معظم الدراسات المحلية والعالمية ، وهى حقائق تتعلق بالخصائص الكبرى للتفكير الإبداعى ، وفى مقدمتها ثلاث ، هى :

ـ الحساسية المرهفة لإدراك ماتنطوى عليه مواقف الحياة المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وتعتبر هذه الحقيقة نقطة الانطلاق للتفكير المبدع . وجدير بالذكر أن رؤية المبدع للثغرات على هذا النحو قد لايشاركه فيها أحد ممن يحيطون به ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . وجدير بالذكر أيضا أن الاختلاف فى الرؤية بينه وبينهم قلما يظل اختلافا على المستوى المعرفى فحسب ، بل إنه يكون أشمل من ذلك ، إذ ينطوى على تصدع فى العلاقات الإنسانية التى تربطه بمن حوله ، علاقات التعاطف والانتماء المتبادل . ويزداد هذا التصدع خطراً بقدر مايستثيره اختلاف الرؤية من صدامات متوالية ومتعددة المستويات . بل إن الرؤية نفسها تزداد افتراقا عن رؤيتهم كلما ازدادت الصدامات إلحاحا . ولا نلبث أن نكتشف أن هذه الرؤية أو هذه النظرة للأمور لم تكن مجرد عملية معرفية ، بل كانت منظومة مركّبة من عناصر معرفية ، (تتجمع حول معانى الصواب والخطأ) ، وعناصر وجدانية قيمية ، (تتآلف حول مشاعر الرغبة والمفاضلة) ، وعناصر دافعية (تشير إلى التوجه الواجب للفعل) .

هذه هى الخاصية الأولى والمنطق الأول للفكر والسلوك الإبداعى . ومع أن معظم الحديث فى مقالنا الراهن سوف ينصب على المقتضيات الاجتماعية لهذه الخاصية ، فقد يكون من الحكمة أن نشير إلى جانبين آخرين من جوانب التفكير الإبداعى لما يمكن أن يترتب على تقديمهما ووصفهما من مزيد من تأكيد المعانى والدلالات المرتبطة بخاصية «الحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات»،وذلك لما بينها وهذين الجانبين

من تساند متبادل وتفاعل متعدد المستويات . هذان الجانبان هما :

ـ **المرونة** : ويقصد بها القدرة على تغيير زاوية النظر إلى الموضوع الذى يتناوله التفكير . وتبدو هذه الوظيفة فى أبسط صورها وأشدها «سيولة» فى ألعاب الأطفال ، عندما يحوّلون الكرسى أو عصا المكنسة إلى حصان يمتطونه أو دراجة بخارية يتسابقون بوساطتها فيما بينهم . وتبدو فى أرقى صورها عند المكتشفين والمبتكرين ، حيث تقوم جهودهم على تقديم منظور جديد ، فى إطار جديد لموضوع قديم ، ويتلخص الابتكار فى عملية تفكيك لكيان مألوف ، إلى أجزائه الأولية ، ثم إعادة تركيبها فى سياق علاقات جديدة تؤدى إلى ظهور كيان جديد غير مألوف . ومن هنا يقال إن جزءاً كبيرا من تجليات المرونة ، إنما يبدو فى وضع تعريفات جديدة لموضوعات قديمة .

ـ **الأصالة** : ويقصد بها تفضيل البحث عن الحلول غير المسبوقة للمشكلات المطروحة ،وتفضيل ذلك على الأخذ بالحلول الشائعة أو التقليدية . والأصالة ضد المجاراة والامتثال . وجدير بالذكر أن النسبة الغالبة من الأشخاص يميلون إلى الأخذ بالحلول النمطية ، والدفاع عنها ، والدعوة إلى تبنّيها ، كل ذلك بحماس يبلغ حد الغضب العنيف أحيانا .

على ضوء هذا التحديد لخاصيتى (أو وظيفتى) المرونة والأصالة، يتضح كم هما مساندتان للخاصية الأولى ، ومتداخلتان معها . ولايعنى الانصراف بعد ذلك فى المقال الراهن إلى تركيز الضوء على خاصية الحساسية لإدراك الثغرات والمشكلات أنها وحدها الجديرة بالاهتمام عند الكلام عن الشروط الاجتماعية للإبداع . ولكن مقصدنا هو الحرص على الابتعاد عن التشتيت وربما أتيح لنا فى المستقبل القريب أن نفرد لكل من المرونة والأصالة مقالا يوفيها حقها فيما يتعلق ببيان الشروط الاجتماعية المواتية ، والشروط المعاكسة لكل منها .

الشروط الاجتماعية للإبداع :

هناك عدد كبير من الشروط الاجتماعية التى تتدخل بالتنشيط أو بالتعويق فيما يتعلق بانطلاق التفكير الإبداعى . وهى تتدخل بطرق مختلفة ، وبأوزان متباينة . ويملك علماء السلوك الآن من أساليب البحث والتحليل مايسمح بتحديد هذه الشروط وتعيين أوزانها بدرجة عالية من الموضوعية . ولكن ، كما أننا تحاشينا أن نقدم حصرا شاملا بجميع أبعاد التفكير الإبداعى ، سعيا وراء تركيز الحديث ، فكذلك نترك جانبا مطلب الحصر الشامل للشروط الاجتماعية ونعمد إلى الحديث عن أهم تلك الشروط ابتغاء تقديم حديث خالص من عوامل التشتيت .

نبدأ أولا بمقدمة لابد من استهلال الحديث بها ، لأن فهمها وتقديرها حق قدرها شرط لابد منه لسلامة النظر فى طبيعة العلاقة بين التفكير الإبداعى وشروطه الاجتماعية .

أولا :

يحسن التنبه إلى أن العلاقة بين الإبداع وتلك الشروط علاقة دينامية ؛ بمعنى أنها علاقة فعل وانفعال ، وليست علاقة تجاور أو تتابع أو تماس على السطح . إن السياق الاجتماعى لايمكن تشبيهه بالوعاء الذى يحتوى الفرد بداخله . بل الواجب أن نشبّهه بمجال ضوئى ، كأن الأفراد أجسام نصف شفافة تسبح فى هذا المجال ، هذا تشبيه يتفق إلى حد كبير مع مانلاحظه فى الواقع الحى كما نعيشه . وأفضل منه التشبيه بالغلاف الجوى يكتنف الكائنات الحية ، فهو يحيط بها ، وينفذ فيها ، ولايقتصر أمره على ذلك بل يمتد إلى إحداث تغييرات جوهرية فى أنسجتها ، بحيث يتوقف جزء كبير من نشاطها الحى علىماينفذ فيها كما وكيفا .

ثانيا :

يضاف إلى الحقيقة السابقة أن ماينفذ من البيئة المادية إلى داخل الكائن يفقد هويته الأصلية ويستحيل إلى جزء من هوية الكائن الذى نفذ فيه . فالأوكسيچين الذى ينفذ إلى داخل الحيوان أو الإنسان يصبح جزءاً لايتجزأ من كيمياء الدم ، والضوء الذى ينفذ فى النبات يصبح جزءا لايتجزأ من عملية التمثيل الكلوروفيلى ونواتجها . والكلام الذى يقع على مسامع الوليد البشرى منذ الأيام الأولى لولادته تنفذ أنماطه إلى نسيجه العصبى لتصبح جزءاً جوهريا فى عملية برمجة هذا الوليد ليصير كائنا ينطق باللغة (وبلغة بعينها) . ولولا الأوكسيچين ،

والضوء ، والكلام ، لما استمر تدفق الدم يحمل شعلة الحياة ، ولا وجد النبات سبيلا إلى تكوين يلاستيداته الخضراء ، أساس كيانه النباتى ، ولانطق الطفل بالكلام ، أساس كيانه الإنسانى .

من هاتين الحقيقتين معاً ، يتضح كيف أن العلاقة بين الخارج والداخل ، (الخارج المادى والاجتماعى ، والداخل المادى والعصبى / النفسى) علاقة على درجة عالية من التعقد والتوثق . ويكفى أن نفكر فى نشوء اللغة وارتقائها عند الطفل ، أو فى بزوغ الضمير وتبلوره (أو مانسميه أحيانا سُلُم القيم الأخلاقية) ، أو فى بزوغ الأنا (نواة الشخصية) حتى ندرك أن الخارج والداخل على درجة عالية من التواصل ، تجعل الداخل مشروطا بالخارج إلى حد كبير ، بل تكشف عن أن قدراً كبيراً من «الداخل» ليس سوى هذا الكيان الاجتماعى المحيط وقد تحول إلى شفرة عصبية نفسية . ولايعنى ذلك أن «الداخل» لايرتد على «الخارج» ليؤثر فيه ويعيد تشكيله ، ولكن تلك قصة أخرى لا محل للخوض فيها فى هذا السياق .

لم يكن بدٌ من هذا الاستهلال حتى يرسخ فى عقل القارىء ووجدانه عالم المعانى والدلالات التى نرجو توصيلها عن الشروط الاجتماعية للتفكير والسلوك الإبداعى .

أما بعد ــ فثمة ثلاثة شروط اجتماعية للإبداع تعتبر بالغة الأهمية ؛ هى :

التسامح tolerance ، والمطاوعة (أو القابلية للتشكل) plasticity ، والتنشيط activation .

ومرة أخرى لن نتحدث فى هذا المقال عن الشروط الثلاثة ، ولكننا سنكرّس المقال كله لتفصيل القول فى شرط التسامح ، طبيعته، وماينطوى عليه من مكونات أساسية ، وكيف تتدخل هذه المكونات لتنشيط الحساسية لإدراك الثغرات أو المشكلات ، أو لتثبيطها ، فيكون فى ذلك إيذان ببدء مسيرة الإبداع أو بوأدها .

التسامح :

يشيع استخدام هذا المصطلح فى فرع علم النفس الاجتماعى ، وفرع بحوث الشخصية ، من بين فروع علم النفس الحديث . وكان أول ذيوعه منذ أواسط الخمسينيات . ويشار به إلى نوع معين من السلوك يقوم أساسا على «التقبُّل الإيجابى للاختلاف» ، أى أن أتقبل حقيقة أن «الآخر» يختلف عنى فى الرأى وفى الاتجاه ، وأن أشكّل سلوكى آخذاً فى الاعتبار هذه الحقيقة ، بالإضافة إلى حقيقة أخرى أساسية هى أننى لابد أن أُبقى على درجة من التعاون معه لأننا مضطران إلى العيش معاً فى حقل اجتماعى واحد (مجتمع واحد ، أو مجال عمل واحد ، أو أسرة واحدة . . . الخ) ، فإذا أمكن تحقيق ذلك كانت المحصّلة النهائية هى صدور «السلوك الاجتماعى التكاملى» ، وهو المصطلح الذى صكّه هارولد أندرسون فى أواخر الثلاثينيات ، مميزا بينه وبين السلوك التسلطى ، وهو السلوك الذى يقوم على (أو يهدف إلى) محو مايميز «الآخر» أو يجعله متفرداً .

ولمزيد من الفهم والتعمق يمكن للقارىء أن يتصور التسامح واحدا من الأبعاد الرئيسية للسلوك الاجتماعى (سلوكنا نحو الآخرين ، أو سلوك الآخرين نحونا) ، وهو بهذا الوصف قابل لأن نمثّل له بتدريج متصل (حسب لغة أهل الاختصاص) . فهناك درجات من التسامح : **أعلاها** مانسميه بالسلوك الاجتماعى التكاملى الذى يسلّم باختلاف الغير ويدخل ذلك فى حسابه ، **وأدناها** السلوك التسلطى الذى يتجه إلى قهر الغير إجباراً له على محو هذا الاختلاف . وفيما بين الدرجتين العليا والدنيا تتوزع درجات يتضاءل حظها من الإيجابية ، ويتزايد نحو مزيد من السلبية . ويمكن تصور مضمونها على النحو الآتى : «قبول المناقشة على أساس احتمال الاقتناع» ثم «قبول مبدأ المناقشة فحسب دون توقع لاحتمال الاقتناع» ، ثم «مجرد السماح بالتعبير عن وجهة النظر المخالفة مع تجاهلها وتجاهل مايمكن أن يترتب عليها» ، ثم «عدم السماح بالتعبير عن الرأى المخالف مع التسليم الصامت بوجود الاختلاف» ، يليه «عدم التسليم بالإختلاف حتى ولو كان صامتا» (وهو النهج الذى يسود فى النظم الشمولية الصريحة) ، وأخيرا «**الضغط القاهر فى اتجاه المجاراة**» .

هذا تصورٌ رأينا أن نقدمه بهذه الدرجة من التفصيل ، لكى يتسنى للقارىء أن يدرك أنه يمكن إدخال أقدار من الضبط لا بأس بها على المقارنة بين الأجواء الاجتماعية المختلفة من

حيث مستويات التسامح التى توفرها لأبنائها أو لمن يتعاملون فى إطارها .

على ضوء هذا الوصف والتحديد لشرط التسامح يمكن للقارىء أن يتصور بيسر بالغ كيف أنه الشرط الأول بين الشروط الاجتماعية للإبداع . وتأتى الأولية ، بل الأولوية ، فى هذا الصدد من كون الخطوة الأولى فى طريق الإبداع (كما يصدر عن الفرد) هى الحساسية المرهفة لإدراك ماتنطوى عليه المواقف المختلفة من ثغرات أو مشكلات . وقد قلنا من قبل إن رؤية المبدع (أو من هو مرشح للإبداع) للثغرات فى مواقف الحياة على هذا النحو قد لايشاركه فيها أحد ممن يحيطون به ، بل الغالب أن يكون الأمر كذلك . إن الأولوية التى تحتلها خطوة الحساسية المرهفة لإدراك ماتنطوى عليه بعض مواقف الحياة من مشكلات بهذه الصورة التى نصفها هى التى تستدعى أن يكون للتسامح مكانة الشرط الاجتماعى الأولى لانطلاق الإبداع . وبقدر مايتعطل هذا الشرط (تعطلا يمكن قياسه على التدريج المتصل الذى أشرنا إليه) تزداد احتمالات تعويق الإبداع .

من هذا المنطلق نفهم كيف أن حجم ثروة المجتمع (أى مجتمع) من الإبداع والمبدعين مرتبط ارتباطا وثيقا بمدى شيوع التسامح كخاصية من خواص السلوك الاجتماعى السائد فيه . صحيح أن الحديث عن جموع المبدعين (مجموع الأدباء والفنانين والعلماءوالمخترعين والمصلحين ... الخ) شىء والحديث عن المبدع الفرد شىء آخر ، لأن الآثار المترتبة على الأقدار المختلفة لتعطل التسامح بالنسبة لهذا المبدع تختلف عنها بالنسبة لذاك ، فالمسألة لاتتم بصورة آلية . يتعطل التسامح فيتعطل الإبداع عند كل شخص مرشح للإبداع ، بل هناك أنواع وأساليب للمقاومة والتحايل والالتفاف .. الخ ، وهى أساليب تتفاوت كما وكيفا من مبدع إلى آخر . لكن مايهمنا فى هذا الموضع من السياق هو المنظور الاجتماعى للإبداع ، وهو مانسميه دائما مجموع ثروة المجتمع من الإبداع والمبدعين ، بفئاتهم المختلفة (تبعاً لاختلاف مجالات نشاطهم) ، وبمستوياتهم المتباينة ، وبدرجات نموهم المتفاوتة على طريق النضج الاجتماعى . إن الحلبة مليئة بأولئك وهؤلاء ، وأى شائبة تصيب مناخ التسامح لاتلبث آثارها أن تصيب البعض بنوبات من الشعور بالتهدد قد تكون قاضية . والنتيجة أن المعين الذى يضم البراعم والأزهار والثمار يتسرب إليه القحل والموات شيئا فشيئا . ولعل حساب الاحتمالات أن ينبئنا هنا بأن حجم الإصابات التى ستحيق بالبراعم سوف يفوق كثيرا حجم مايصيب الأزهار والثمار . فهل هذا مايمكن أن نرتضيه ؟ وإذا ارتضاه فرد أو قلة من الأفراد ، فهل ترتضيه الإرادة الجماعية ؟ وماذا عن مستقبل الأمة ؟

مقومات التسامح :

نعود فنذكّر القارىء بما قلنا منذ قليل من أن مفهوم «التسامح» كما نستخدمه فى السياق الراهن مستمد من مجال علم النفس الاجتماعى ، وبحوث الشخصية . وهو مجال تنصرف عناية الدارس فيه إلى النظر فى التفاعلات بين الأشخاص بعضهم البعض ، وكذلك بينهم وبين مجتمعاتهم ، للوصول إلى أفضل صياغة ممكنة للقوانين العلمية المنظمة لهذه التفاعلات . فإذا تحولنا من قاموس علم النفس الاجتماعى إلى قاموس السياسة (علما وعملا)،فسوف نجد أن مفهوم التسامح هذا يستحيل إلى مفهوم «الديمقراطية» ؛ وأن مفهوم الديمقراطية لابد من تحليله على محورين ، أحدهما محور علاقة الحاكم بالمحكوم ، أو السلطة بالمواطن . والثانى محور علاقة المواطن بغيره من المواطنين . وسوف نجد أن المحور الأول تحكمه علاقات تدور حول مفهوم «الحرية فى مقابل القهر» ، بينما المحور الثانى تحكمه تفاعلات تدور حول مفهوم «التراضى فى مقابل التناحر» .

ونعود بعد ذلك إلى النظر فيما أوضحناه من قبل عن علاقة التسامح بالإبداع ؛ نعيد النظر فى هذه العلاقة مع إعطاء أنفسنا حرية الحركة بين مفهوم «التسامح» من ناحية ، ومفهومى «الحرية» «والتراضى» من ناحية أخرى . فماذا نرى ؟

فى مقال نشره هادلى كانتريل ، أحد كبار علماء النفس الاجتماعيين فى الولايات المتحدة الأمريكية ، عام ١٩٦٤ ، أى منذ حوالى ثلاثين سنة ، بعنوان «التصميم البشرى»[1] (بمعنى الخطة الأساسية ، أو البرنامج الأساسى الذى فطرت عليه سيكولوجية البشر) يقدم الكاتب تلخيصا بليغاً لبحث حضارى مقارن تم إجراؤه تحت إشرافه فى أربعة عشر بلدا من

---

(١) the human design[1]

بلدان العالم . ومن المعلوم أن الدراسات الحضارية المقارنة (كما يجريها علماء النفس الاجتماعيون ، وعلماء الأنثروبولوجيا الحضارية) تهتم عادة بموضوعين رئيسيين : أحدهما إبراز أوجه الاختلاف بين السلوكيات في الشعوب المختلفة في أطرها الحضارية المتباينة ، وذلك لبيان مدى تنوع أنماط السلوك ، وبالتالي مدى اتساع نطاق المطاوعة البشرية أي قابلية النفوس البشرية للتشكل بأشكال متعددة ، والثاني اكتشاف أوجه التشابه بين سلوكيات هذه الشعوب وذلك للإبانة عن المقام الإنساني المشترك برغم التباينات الظاهرة . ومن الجلي أن هادلي كانتريل قد انصرف اهتمامه في الخلاصة التي نحن بصددها إلى الحديث عن المقام المشترك . وقد أحصى أحد عشر بُعداً لهذا المقام أو التصميم الأساسي . وفيما يلي نعرض لثلاثة أبعاد فحسب لأنها هي التي تهمنا في هذا السياق :

أ ـ **الحرية** : ينشد الناس جميعا ، حيثما كانوا ، الحرية ، ليمارسوا اختياراتهم التي في وسعهم أن يصلوا إليها .

ب ـ **الكرامة الشخصية** : مطلب أساسي للناس أن يمارسوا هويتهم كما يعايشونها ، وهذا مايطلق عليه عادة «الحاجة إلى الكرامة الشخصية» .

حـ ـ **تأكيد الأمل** : مطلب أساسي للناس كذلك أن يتوفر لهم قدر من الثقة أو اليقين من أن المجتمع الذي ينتمون إليه يحمل لهم درجة معقولة من الأمل بأن طموحاتهم سوف تتحقق .

خلاصة القول أن هادلي كانتريل يقدر أن الإنسان ينزع بطبعه إلى طلب الحرية في أن يحقق ذاته كما يعيشها ، ويتوقع من مجتمعه أن يتيح له ذلك . وقد خرج الرجل بهذه الحقيقة على ضوء ماجمعه من كم هائل من الحقائق الجزئية من خلال بحوث أجراها في أربعة عشر مجتمعا . فإذا أخذنا هذه الصيغة العامة وطبقناها على أحوال المبدعين والمبتكرين والمخترعين . . . الخ، كان مؤداها أن مطلباً أساسيا لهم أن تكون لهم الحرية في تحقيق ذواتهم اعتباراً من نقطة البداية ، الحق في «إدراك أن مواقف معينة في الحياة تنطوي على ثغرات أو مشكلات» ، في حين أن الكل من حولهم لايرون ذلك . بعبارة أخرى ، الحرية في أن يستمسكوا بوجهة نظرهم المخالفة ، وأن يحاولوا تحقيق ذاتهم المبنية على هذه المخالفة .

هكذا كانت بدايات المبدعين جميعا ؛ في النصف الثاني من القرن السادس عشر . كان كوبرنيكس يرى أن الأرض لايمكن أن تكون مركز الكون ، وهو الأمر الذي كان يعتبر حينئذ من بديهيات علم الفلك ، لكن كوبرنيكس استمسك بحقه في المخالفة ، وقاده ذلك إلى اكتشاف أن الشمس هي مركز الكون . وفي بداية القرن السابع عشر لم يكن كبلر سعيداً بالتصور السائد بين المحيطين به جميعا من أن مدارات الكواكب في المجموعة الشمسية مدارات دائرية ، وظل متشبثا بمخالفته ، يحاول أن يحقق ذاته المبدعة من خلالها حتى توصل إلى حقيقة أن المدارات بيضاوية ، وهو ماتبيّن فيما بعد أنه أقرب إلى الصحة . وفي بداية القرن السابع عشر أيضا كان جاليليو يحاكم لتمسكه بموقف المخالفة إذ يرى أن الأرض هي التي تدور حول محورها ، بينما الجميع من حوله يرون أن الكون هو الذي يدور حول الأرض في حين أن الأرض ثابتة لاتتحرك . وفي الفترة التاريخية نفسها كان وليم هارفي غير مقتنع بالتصور السائد من حوله بشأن حركة الدم في جسم الحيوان والإنسان ، وهو التصور الذي ساد منذ أشاعه جالينوس في القرن الثاني الميلادي ، وكان يستند إلى تصور مؤداه أن القلب يتكون من غرفتين اثنتين فقط . وظل هارفي محتفظا بشعوره بأن هذا الوصف ينطوي على ثغرات تجعله غير مقنع إلى أن تمكن من اكتشاف أن القلب يحتوي على أربع غرف ، أذينين وبطينين ، وأنه يوجد بين كل أذين والبطين الذي يقع تحته صمام يسمح بإنفاذ الدم في اتجاه واحد ، من الأذين إلى البطين ، ومنه يتجه الدم إلى الأوعية الدموية ويتوزع في الجسم ليعود في نهاية المطاف إلى الأذين من جديد فيُضخ في البطين وهكذا . بذلك أمكن تصحيح خطأ جسيم كان شائعا في هذا الموضوع . وعلى هذا النحو تنتظم معظم قصص الإبداع في دقائقها الحية ، حساسية مرهفة لإدراك ماينطوي عليه الرأي أو الاعتقاد أو المنظور الشائع من ثغرات تجعله غير مقنع ، ويتمسك المبدع بمقتضيات حساسيته ، بوجهة نظره المخالفة للشائع (التي لاتكون في البداية متبلورة واضحة المعالم ، ولذلك نسميها مجرد حساسية ، أو توسُّم ، لوجود تناقض أو خطأ دفين) . ويمضي في طريق إبداعه حتى يثبت صحة شكوكه ويبلورها في وجهة نظر محددة . حدث هذا في تاريخ تقدم العلوم جميعا ، الفلك ، والطبيعة ،

والبيولوجيا ، والعلوم النفسية والاجتماعية . بل إن هذا الذى نتكلم عنه إنما يحدث لكل باحث علمى أيًا كان مجال تخصصه ومهما يكن مستوى البحث الذى يقدم على إجرائه . هذا ما نسجّله على الباحثين جميعا ، ومانعلّمه لتلاميذنا فى قاعات الدرس (تلاميذ الدراسات العليا بوجه خاص وهم الذين نـعـدُّهـم لـلـحـيـاة الـبـحـثـيـة) ، فـنـعـبـر عنه بقولنا إنهم يجب أن يعنوا بتنمية الحس النقدى لديهم ؛ فإلى جانب التتلمذ على أفكار السابقين والاقتداء بأعمالهم ، ينبغى لهم أن يكتسبوا مهارة النظر النقدى فى أعمال الغير وأفكارهم ، وأن ينمُّوا فى أنفسهم مهارة اكتشاف الثغرات أو التناقضات ، فها هنا معين المشكلات البحثية الجديدة التى ترشحهم لتقديم إبداعهم الذى سوف يسهمون به فى تقديم المعرفة العلمية . ومع أن الأمثلة التى ضربناها حتى الآن مستمدة من تاريخ العلم،فقد اخترناها كذلك عن قصد ، لأن إنجازات الإبداع (التى تبدأ من الخلاف فى الرأى وفى التوجه وأخذ هذا الخلاف مأخذ الجد) فى العلوم تبدو ككيانات محسوسة أكثر من نظائرها فى تاريخ الآداب والفنون .

ومع ذلك فتاريخ الإبداع فى الآداب والفنون لايقل فى حقيقة الأمر واقعية ولايقل فاعلية فى تشكيل حاضر الشعوب ومستقبلها . ولايقل اقتضاء للبدء من موقع المخالفة . وإلا فكيف نفسّر مافعله محمود سامى البارودى ليميز شعره عن أشعار من سبقه من شعراء مصر على امتداد القرنين التاسع عشر والثامن عشر ؟ وكيف نفهم مافعله شوقى ليتميز به عن البارودى ؟ وكيف نصف الجديد الذى جاءت به مدرسة أبولو فى الثلاثينيات والأربعينيات ؟ ثم كيف نصف الإنجاز الذى قدمه بعد ذلك من اصطلحنا على تسميتهم بأصحاب الشعر الحديث ، من أمثال صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وحسن طلب ؟ ومايقال عن الشعر يقال مايناظره عن النثر ، من جورجى زيدان إلى هيكل ، فيحيى حقى ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال الغيطانى ، ويحيى الطاهر عبد الله .

وفى تاريخ الفنون التشكيلية تتكرر القصة ذاتها من حيث هيكلها الأساسى ، التقدم من منطلق المخالفة . لايمكن فهم ماحدث بعد كوربين فى منتصف القرن التاسع عشر إلا إذا فهمنا هذه الحقيقة البسيطة التى تفرض نفسها . ما معنى وماقيمة رينوار وديجا والانطباعيين؟ ولماذا احتل سيزان مكانته المرموقة فى التأريخ لما تفجر من تيارات فنى التصوير المعاصر فى بدايات القرن العشرين ، اعتباراً من بيكاسو وماتيس ومروراً بالتكعيبية والدادائية والسريالية والتنقيط . . . الخ . وفى فن النحت كيف نقدر قيمة رودان ، ثم ما استحدثه هنرى مور ، وجياكومتى ؟ وعندنا فى مصر ، كيف نفهم تاريخنا الفنى المواكب لنهضتنا الحديثة ؟ أى كيف نقوّم الأدوار الإبداعية التى أدّاها كل من محمد حسن ، وأحمد صبرى ، ويوسف كامل ، ومحمود مختار ، ومحمود سعيد ، وحامد ندا ، وعبد الهادى الجزار ، وأدهم وسيف وانلى ، ونبيه عثمان ، ومحمد عويس ، وجمال السجينى ؟ هؤلاء جميعا ، لأنهم مبدعون فلا سبيل إلى فهم الأدوار التى أدوها ، ولا إلى تقويمها بطريقة موضوعية متبصرة إلا بأن نبدأ من نقاط المخالفة التى بدأ كل منهم رحلة عمره الإبداعى انطلاقا منها .

وإذا تركنا تاريخ العلوم والفنون والآداب ، واتجهنا بنظرنا صوب تاريخ التكنولوجيا أو تاريخ الاختراعات والمخترعين ، أو توجهنا صوب تاريخ الحركات الإصلاحية وأدوار المصلحين ، فالنتيجة الرئيسية واحدة : الدرس الذى يفرض نفسه على عقولنا هو أن جميع قصص الإبداع فى جميع المجالات ، وعلى جميع المستويات (الرفيعة والمتواضعة) إنما تبدأ بالاختلاف ، ويتقدم الحدث بأصحابها نحو دعم هذا الاختلاف ، وفى طريق هذا الدعم يتم تشغيل الأبعاد الأخرى للإبداع كالمرونة والأصالة وطلاقة الأفكار .

ترشيد العلاقة بين المبدعين ومجتمعاتهم :

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، ونعود فنجملها فيما يلى :

أ ــ شهادة التاريخ فى حق المبدعين جميعا ، أنهم يبدأون دائما من مواقع خلاف بينهم وبين مجتمعاتهم .

ب ــ شهادة التاريخ ، فى خطوطه الكبرى ، بأن المجتمعات انتهى بها الأمر إلى الأخذ بتوجهات مبدعيها (وجهات نظرهم وتوجيهاتهم) . صحيح أن ذلك تم من

خلال صراعات بأشكال وأقدار لاتكاد تقع تحت حصر ، ولكنه تم على كل حال .

حـ ـ الأولوية المطلقة لشرط التسامح كشرط اجتماعى لتمكين فعل الإبداع من الوصول إلى غايته .

أمام هذه الحقائق مجتمعة ، مبدعون لايكفون عن الاختلاف وتعميق هذا الاختلاف ، ومجتمعات تأخذ فى نهاية المطاف بإبداعات مبدعيها فتغيرّ من أنماط فكرها وممارستها ، ويعنى ذلك قيام شرط التسامح كشرط فعال (قد يختلف توقيت فعاليته من حالة إلى أخرى) للجمع بين الطرفين فى تأليف جديد بعد الافتراق والتباين .

هذه الحقائق تطرح سؤالاً هاما مؤداه : كيف يمكن ترشيد العلاقة بين المبدعين ومجتمعاتهم ؟

الإلحاح من جانب المبدعين على الاختلاف ، ومن جانب المجتمع على الدعوة للمجاراة والامتثال ، هذا الصراع بين الطرفين له حد أمثل ، إذا تجاوزه كانت النتيجة وبالاً على الطرفين ، لا المبدع يحقق ذاته المبدعة ويستمتع بذلك كبشر ، ولا المجتمع يفيد من ومضات الإبداع فإذا هو يدخل فى ظلمات الجهل والجمود والتخلف .

إن الطبيعة المزدوجة لمطلب التسامح ، وهى التى تتلخص فى تشعبه إلى شعبتين «الحرية» (من حيث علاقة المبدع بمركز السلطة فى المجتمع) ، و«التراضى» (من حيث علاقة المبدع بأقرانه أبناء المجتمع) هى التى تحدد الطريق إلى ترشيد العلاقة ، وتحديد مواطن المسئولية فى مسيرة هذا الترشيد . إن مشكلة المخاطر التى يتعرض لها المصير الاجتماعى للإبداع أكثر تعقيدا من أن يركز الحديث فيها على العلاقة بالسلطة ؛ ففى هذا القول اعتراف بنصف الحقيقة ، وإخفاء أو إغفال للنصف المكّمل لها ، حيث العلاقة بـ «الآخرين» . بل إن هذه النظرة المحدودة إنما تعوق فهم بعض جوانب المشكلة التى نحن بصددها ، وتعوق بالتالى خطوات التوجه الفعلى نحو الترشيد .

إن جهاز السلطة فى أى مجتمع هو جزء من هذا المجتمع ، يصدق عليه مايصدق على الإطار العريض من أوصاف وأحكام تتناول المستوى الحضارى لتصوراته وأفعاله . تلك حقيقة تفسر مانشهده غالبا من اقتران وثيق بين مستوى «الحرية» المسموح به ومستوى «التراضى» المتعارف عليه ، بل يفسر ماهو أعمق وأعقد من مجرد الاقتران . فهو يتسع لتفسير حالات تثير كثيرا من علامات الاستفهام وتحتاج إلى جرعة كبيرة من الشجاعة الأدبية والنظرة الموضوعية . مثال ذلك : عندما جرى التحقيق مع الدكتور طه حسين (فى أكتوبر سنة ١٩٢٦) حول كتابه فى «الشعر الجاهلى» لم تأت المبادرة أصلا فى شأن هذا التحقيق من قبل السلطة التنفيذية ولكنها جاءت من قبل أفراد من المواطنين (من «الآخرين») ، هم الذين قاموا بإبلاغ النيابة العامة ، هم الذين استحثوها ودفعوها دفعاً إلى مساءلة الكاتب ، (وقد وردت أسماء بعضهم فى ديباجة محضر التحقيق الذى أجراه رئيس نيابة مصر مع الأستاذ العميد) . ومثل هذا حدث ولايزال يحدث حتى يومنا هذا (راجع مجلة «إبداع» ، عدد أبريل ١٩٩٢) .

المشكلة كما تبدو من خلال هذه الأمثلة ، أن واقع الأمر فى معظم الحالات أعقد بكثير من أن يصوَّر على أنه صراع بين المبدعين والسلطة التنفيذية . وواقع الأمر يشهد بأن السلطة التنفيذية وإلى جانبها عدد من الهيئات والأفراد يمكن أن يتورطوا فى محاولة لتقييد الإبداع ، وهو مايعنى أن القيود تأتى أحيانا من قناة العلاقة بالسلطة (حيث محور الحرية فى مقابل القهر) وأحيانا أخرى من قناة العلاقة بالآخرين (حيث محور التراضى فى مقابل التناحر) .

ليس فى هذا الحديث أى محاولة صريحة أو مستترة للتخفيف من مسئولية السلطة فى هذا الصدد ، فمسئوليتها قائمة لاسبيل إلى التهوين من وزنها ، لكن المقصود هو التبصير بجميع مكونات المشكلة ، فالمقام هنا أرقى من أن يسمح بالاكتفاء بالنظرة الجزئية ، لأنها قدتصبح مضللة . إنما يكمن الجذر العميق للمشكلة فى أن مسئولية تعويق الإبداع موزعة بين السلطة والآخرين . ولكل حالة ملابساتها ؛ تثقل مسئولية السلطة أحيانا ، وترجح مسئولية الآخرين أحيانا أخرى . ويرتبط تشخيص الداء على هذا النحو بأحاديث سابقة لنا (قدمناها فى سياقات أخرى) قلنا فيها إن مشكلتنا فى كثير من جوانب حياتنا لاتقتصر على تخلخل الديمقراطية السياسية

فحسب ، ولكنها تمتد كذلك إلى ضعف الديمقراطية فى الإطار الأوسع ، ضعف الديمقراطية الاجتماعية .

إن الإلمام بالمشكلة على هذا النحو هو الخطوة الأولى نحو كيفية التغلب عليها ، نحو إيجاد الحل الكفء لها ، وهو الحل الذى يأخذ فى اعتباره مجموع مكوناتها . بعبارة موجزة ، إن التقدم لمعالجة مشكلة العلاقة بين الإبداع والمجتمع لايجوز أن يقتصر على التصدى لموضوع القهر (فى العلاقة بالسلطة) بل يجب أن يمتد ليشمل التصدى لموضوع التناحر (فى العلاقة بالآخرين) .

ها هنا سؤال مطروح علينا جميعا : كيف يمكن التصدى لحماية الإبداع ، فى مواجهة عوامل القهر والتناحر معاً ؟

من نافلة القول أن تأتى الإجابة بضرورة التصدى للدفاع عن الإبداع . فهذا أمر يحدث على أى حال ، يحدث من المبدعين ومن دوائر اجتماعية تتسع أحيانا وتضيق أحيانا أخرى . ومن نافلة القول كذلك أن هذا النوع من المشكلات لايُحل بين يوم وليلة ، كما أنه لايثبت على شكل واحد للحل على مر أزمنة طويلة ، ولكنه (من خلال ممارسات التصدى) يستغرق أعمار أجيال بكاملها ، ويتشكل بأشكال لاتكاد تقع تحت حصر .

ولكن الأمر المهم الذى يحتاج إلى كثير من الجهد هو أن السؤال المطروح لايجوز إجهاض الإجابة عليه . السؤال المطروح يثير أسئلة أخرى كثيرة فى السبيل إلى الإجابة عليه ؛ من هذه الأسئلة على سبيل المثال لا الحصر مايأتى :

ـ ما الأشكال المختلفة للتناحر ؟

ـ وهل تستعين جميعها باستعداء السلطة التنفيذية وتحريضها للعدوان على المبدع ؟

ـ وما النماذج الرئيسية لرد فعل السلطة التنفيذية إزاء هذا الاستعداء أو التحريض ؟ ما النماذج نظريا ، وتاريخيا ، أى كما حدثت فى واقعنا التاريخى ؟

ـ ولماذا التناحر ؟ مدفوعاً بماذا؟ وسعيا وراء ماذا ؟

ـ وهل يرتبط مستوى التسامح عموما (بشقيه : الحرية والتراضى) المتاح فى مجتمعنا المصرى الحديث ، هل يرتبط بمستوى الارتقاء الحضارى العام فى هذا المجتمع ؟

ـ وهل صحيح أم غير صحيح مايبدو على السطح أحيانا من أننا لازلنا حضارة «للتلقين» لا «للإبداع» ؟

ـ وأننا لازلنا مبرمجين للنفور من الأسئلة المفتوحة ، ولاستعجال الإجابة النهائية فى معظم الأحوال ؟

أما بعد ـ

فلا يجوز الاستهانة بهذه الأسئلة وأمثالها ، أو الشعور بأنها معوّقة دون الوصول إلى الهدف ، هذا إذا كنا جادين فى الوصول إلى مناخ اجتماعى يحفل بالإبداع ، بدلا من أن يضيق به .

وفى معالجتنا للموضوع «سواء على مستوى النظر أو العمل» لايجوز أن يغيب عن بصيرتنا منظور المشكلة الحقيقية كما نواجهها أو تواجهنا ، على الأقل من حيث المعالم الرئيسية :

المشكلة تتعلق بالإبداع فى منظوره الاجتماعى ، فالإبداع ضرورة اجتماعية لاغنى للمجتمع (أى مجتمع) عنها ، وخاصة فى هذا العصر الأخير ، عصر انتهاء القرن العشرين ، وابتداء القرن الحادى والعشرين .

ومادام الإبداع ضرورة اجتماعية على هذا النحو ، فلابد من الكشف عن الشروط الاجتماعية اللازمة للوفاء بمقتضيات هذه الضرورة ، ولابد من العمل على توفير الحد الأمثل لهذه الشروط فى حياتنا . وقد تكلمنا عن شرط واحد من هذه الشروط ، شرط التسامح بشقّيه : «الحرية» و«التراضى» . وهو جدير بقدر من العناية ما أظن أنه لقيها بيننا حتى الآن . فهل آن الأوان ؟

الإبداع والحرية

« الرمز والسلطة »

دراسة من منظور فلسفى

رمضان بسطاويسى محمد

١

الحديث عن الإبداع ، يعنى تجاوز أدبيات الفكر الفلسفى التى تتناول الحرية بوصفها موضوعاً للتأمل العقلى ، والانتقال إلى الحديث عن الحرية بوصفها فعلاً من الأفعال التى تعبر عن أنطولوجيا الإنسان « فالحرية ليست ظاهرة ، أو واقعة ، أو حالة ، بل هى فعل »[1] ، وهى بهذا تشترك مع الإبداع فى كونه فعلا أيضاً ، ينتقل من الإمكانية إلى الوجود . وإذا كان الإبداع فعلاً للتحرر يعبر عن نفسه من خلال الصراع التركيبى بين المبدع وذاته ومجتمعه ، وأداته ، فهذا هو جوهر الحرية . ولذلك فإن تعريف الحرية تعريفاً نظرياً يفترض وجود انفصال بين الموجود العارف ، والموضوع الذى نريد أن نعرفه[2] ، فى حين أن الحرية لا يمكن أن تُدرك إلا فى صميم الفعل ، الذى تمارس به وجودها . وهناك إحالة متبادلة بين الحرية والإبداع ؛ فالحرية بمعناها العميق ــ الأنطولوجى هى إبداع الإنسان لنفسه ، وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل[3] . والإبداع هو فعل التحرر ذاته ، الذى يتجسد فى علاقة بين الإنسان والوسائط التى « يفعل » من خلالها . والحرية بهذا المعنى شرط « أولى » للإبداع ، كما أن الإبداع شرطٌ لكى تصبح أفعالنا ذات طابع حر . وهذه العلاقة بين الإبداع والحرية تعبر عن نفسها فى « الحداثة » بالمفهوم الفلسفى الذى يجاوز « صورة الحياة » السائدة التى تكرسها أدوات الاتصال فى المجتمع .

ويتناول الفكر المعاصر قضية « الحرية » من خلال « التاريخ » ، على أساس أنّ التاريخ يجسد أفعال الإنسانية فى سعيها نحو التحقق . والصورة الأولى للحرية التى اقترنت بها فى التاريخ ، هى الحرية بالمفهوم السياسى ، حين استشعر الإنسان أنّ النظم الاقتصادية والسياسية ، تحدّ من أفعاله . ولو رجعنا إلى القرون الأربعة الأخيرة فى الفكر الغربى ، لوجدنا أنّ الحرية كانت نتيجة للمطالبة بالتحرر من سلطة الدولة والكنيسة ، ذلك أنّ الدولة والكنيسة تدخلتا فى كل مظهر من مظاهر الحياة ؛ فى العقيدة ، وفى السلوك اليومى على حد سواء ، وامتد نفوذهما إلى العلم ، والفن ، وأشكال الحياة المختلفة . وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية ؛ فالسلطة تعمل على ثبات النظم الاجتماعية ، بينما حرية الفرد تعمل على تغيير هذه النظم . وإذا كان الإنسان فى الغرب ظفر بالتحرر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة ، فقد بات عليه مواجهة « عقل جمعى فى الدين والعلم » ، يعبّر عن نفسه فى تنظيم أشكال

السلطة المختلفة فى المجتمع ، هذا العقل الجمعى يرسخ ثقافة ما ، تحد حرية الفرد فى الانفلات من أسر هذه الثقافة التى تتجسد فى صورة الحياة التى يصدّرها المجتمع للفرد من خلال أدوات الاتصال .

وقد ارتبط معنى الحرية ــ فى هذا الإطار التاريخى ــ بالسعى نحو القوة ، لامتلاك قوة العلم وللسيطرة على الطبيعة . والحرية بهذا المعنى ليست مجرد فكرة أو مبدأ مجرداً ، بل قوة مؤثرة فى خلق أعمال معينة ، بمعنى أنها توزيع للقوى الاجتماعية ، فالحرية ليست أمراً فردياً ، وإنما هى مسألة اجتماعية ، ولها مظاهرها السياسية ، والاقتصادية ، والتربوية ، والنفسية ، والخلقية[٤] ، ولذلك كان ارتباط الحرية بالضرورة[٥] . والضرورة ـ هنا ـ تعنى أن الحرية تتحرك فى حدود الممكن ، أى فى حدود القدرة الذاتية على العمل وفقاً لمقتضيات العقل . وقد ظهر هذا واضحا فى معالجة كل من اسبينوزا (١٦٧٧) ، وهيجل (١٨٣١) للحرية . أما نيتشه ودلتاى واشبنجلر فإنهم يربطون الحرية بفكرة المصير[٦] ، فالوعى بالمصير (ضرورة وجودية) لأنه مرتبط بالحرية ، فالحرية لا تطابق المعقول ، بل إنّ الوعى بالمصير يجعل الإنسان/المبدع يطمح لتحقيق ما قد يبدو مستحيلاً ولا معقولاً . فللحرية حدودٌ هى بعينها شروطها . وهذه الحدود تمثل درجات مختلفة من الضرورة . فالشاعر لابد أن يعرف قوانين اللغة التى يكتب بها ، ليدرك أبعاد صراعه مع الضرورة ، وهذه عقبة لابد للإرادة أن تصطدم بها حتى تقف على معنى حريتها . ولكى نحقق الحرية لابد أن نعى أنّ الضرورة مرتبطة بالزمان ؛ فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة ، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقض ، حتى تصل إلى مرحلة الوجود الضرورى ، التى فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمنى عن حقيقتها الأزلية . وفكرة الوعى بالمصير والوعى الكلى ليستا سوى تعبير فلسفى عن تلك الضرورة الوجودية فى صميم الإبداع لا ينفصل عن الحرية . أما الوعى بالمصير فهو ذلك الموقف الذى يجد الفنان نفسه فيه ، فلا يمكن أن يتصور أن يوجد فى عالم آخر أو يكون موجوداً آخر ، ولذلك تستحيل الإرادة إلى « مصير » ، من خلال الأفعال التى تقود الفنان إلى الوجود ، وتتولد لديه الضرورة الخاصة فى مقابل الضرورة العامة حيث تفرض الأولى شروطها عليه ، لكى يكون حراً ، فالفنان يكبل نفسه بقيود هى شروطه الخاصة ، لكى يقاوم بها الشروط العامة التى تفرض عليه من الخارج . ونجد هذه الفكرة بشكل واضح عند هيجل حين يقرر أنّ الحرية المطلقة سلبٌ محض ، بمعنى أنها عدم وموت . والحرية تعبر عن نفسها فى جدل الإثبات والنفى ، وهذا يعنى أن الحرية فى الإبداع ليست هى التلقائية والعفوية ، وإنما يقوم الوعى بدور خلاق فى تقديم مقاصد الفنان . وفكرة الوعى الكلى وفكرة المصير ، تجعلان الفنان يتجاوز ذاته الضيقة ليعبر عن مجتمعه ، ويستشرف صوراً جديدة ، فى التفكير والسلوك والحياة . فالحرية تقوم على المعرفة ، لأن الجهل لا ينتج حرية ، فالفنان الذى يجهل تاريخ أمته لا يتكون لديه وعى بمصيرها ، وكذلك الذى يجهل قوانين المادة التى يستخدمها فى الإبداع ، لا يستطيع أن يسيطر ومن ثم لا يستطيع أن يكتسب حريته ، وحين قال هيجل: « إن الحرية معرفة الضرورة » ، فإنه كان يقصد أن عملية خلق الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة . أما الماركسية فقد أكدّت على هذا المعنى ، فالحرية ليست خدمة قوانين الطبيعة ، وإنما هى معرفة تلك القوانين والاستفادة منها فى تحقيق أفعالنا . والحرية هى تلك الإمكانية ــ المتولدة عن المعرفة ــ التى يمكن بمقتضاها أن نجعل معرفتنا بقوانين الطبيعة فعالة ومثمرة ، وبالتالى فهى مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان بوصفها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به . والإنسان الأول لم يكن يتميز عن الحيوان ، ولم تتحقق له سيطرته على نفسه وعلى الطبيعة ، وبالتالى فإن حظه من الحرية لم يكن يزيد عن حظ الحيوان منها . وكل خطوة فى سبيل الحضارة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تحرر الإنسان.

الحرية إذن معرفةٌ وسيطرة ، وعلى الإنسان القيام بعملية إبداعية مستمرة ، هى عملية التحرر . ولن يبلغ الإنسان مرحلة الوعى والحرية إلا اذا عمل على إضفاء الطابع الإنسانى على الطبيعة ، عن طريق السيطرة عليها . والحرية بهذا المعنى تقوم على فهم « المجال » الذى تتحرك فيه ، فهى لا توجد إلا فى مواقف أو ظروف معينة . وهذه المواقف هى الشروط التى تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها . والحرية الواقعية هى تلك التى تحقق نوعاً من التبادل بين الذات

والعالم . والحرية تعبير عن طبيعة هذه العلاقة التى تقوم بين الذات والعالم لأنها تستند إلى العالم وتنبثق منه ، وهى لا تعرف الانفصال المطلق ، بل تتحدد باندماجها فى الأشياء والعالم . والحرية تلاقٍ وانتقال وتبادل بين الداخل والخارج ، وحوار متصل مع الأشياء والآخرين[٧] . فالفعل الحر يتضمن قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه ، وهذه المشاركة تعمل على نفى الواقع وانتقاله إلى حالة أخرى ، فالاستقلال النسبى يفرض على الذات تجاوز الحرية السلبية المتمثلة فى رفض الواقع إلى الحرية الإيجابية(بالمفهوم الإبداعى التى تحقق صورة جديدة للواقع ، وهذا يتم بالانفتاح على الماضى عن طريق اكتشاف ما تنطوى عليه الذات من إمكانيات ، لكى تقدم صورة للحياة فى المستقبل تحقق تحررها ، فى بناء قيمى .

٢

وإذا كانت الحرية متداخلة فى الإبداع ، فإن الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية . ولذلك فإن درس الإبداع ينتمى إلى دراسات علم الجمال،ذلك العلم الذى يدرس الخبرة الجمالية بوصفها فعلاً . والمقصود بالخبرة الجمالية تحليل موقف الإنسان من العمل الفنى ، سواء تذوقه أو نقده أو إبداعه ، حيث يتم تحليل مستويات الخبرة الإنسانية المرتبطة بالعمل الفنى لدى المتذوق/القارىء ، والمبدع ، والناقد ، وبالتالى فإن الإبداع ، لدى كل منهم ، يعنى الحديث عن فعل الحرية لديه والتساؤل عن معوقات الحرية : هل تنبع من الداخل بوصفها جرثومة فى الوعى يصدّرها المجتمع فى سُلّم التسلطية حتى يتسلط الإنسان على نفسه ويعوقه هذا عن فعل الحرية/الإبداع ، أم هل تنبع من الخارج فى السلطة التى تتخذ شكلاً رمزياً يعبرعن نفسه فى بنيات مستترة ، نحاول هنا أن نكشف عنها ، فالسلطة الرمزية هى سلطة لا مرئية ، « ولا يمكن أن تُمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها »[٨] .

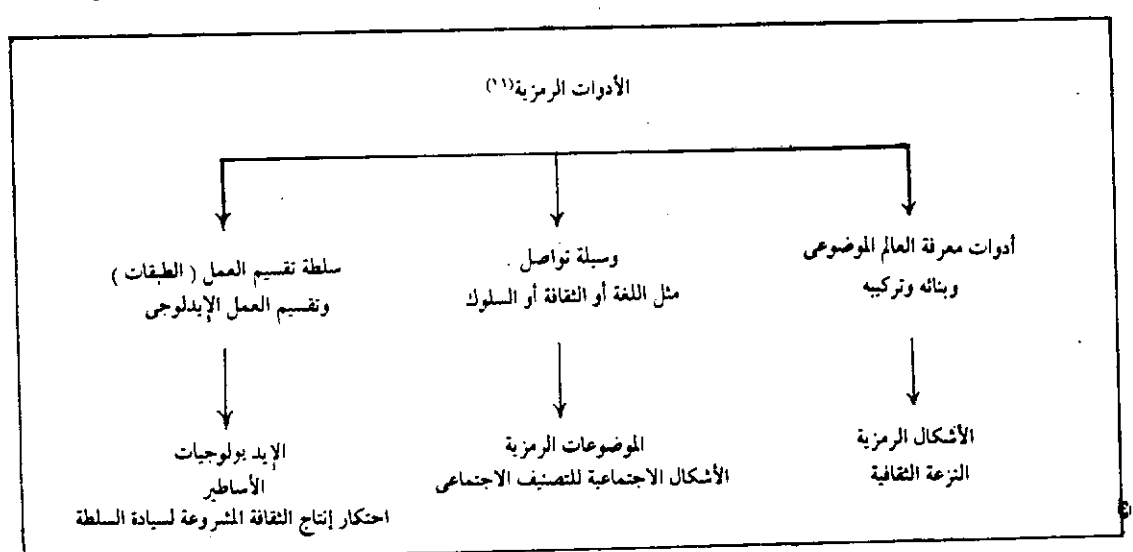
والتأثير السلطوى الذى تمارسه هذه المنظومات الرمزية (الفن والدين واللغة) يتأتى من كونها تقدم نفسها بوصفها بنيات . ويتحدد المعنى الموضوعى للعالم عن طريق إجماع الذوات التى تعطى للعالم بنيته . وتستخدم الأسطورة واللغة والعلم والفن كأدوات للمعرفة لبناء عالم الموضوعات وتركيبها ــ بوصفها أشكالا رمزية معترفاً بها من قبل الجميع ــ مما يسهم فى قمع القارىء والمؤلف والناقد ، أى من يحاول الخروج عن هذه المنظومات الرمزية . ولا يمكن القضاء على الطابع السلطوى لهذه المنظومات الرمزية التى تعوق الإبداع إلاّ باكتشاف المنطق الداخلى لها ، عن طريق إبراز البنية التى تتحكم فى كل إنتاج رمزى . إنّ السلطة الرمزية تحاول إعادة بناء الواقع وفق نظام معرفى خاص ، فالمعنى المباشر للعالم الاجتماعى يفترض مفهوماً متجانساً عن الزمان ، والمكان ، والعدد ، والعلة ، يسمح للعقول أن تتفاهم فيما بينها . وتحويل هذا المعنى المباشر الى صورة رمزية سائدة فى وعى البشر أمر لا بديل عنه ، لأنه يؤدى إلى تكريس هذه الصورة وسيادتها . إنّ الرموز تتحول من أدوات للتواصل إلى أدوات للتضامن الاجتماعى ، فتقوم بتثبيت الواقع ، لأن التضامن « المنطقى » الذى يعبر عن نفسه فى الاتفاق حول دلالات الرموز ، يؤدى إلى اتفاق أخلاقى حول الموقف من الواقع . أى تتحول المنظومات الرمزية إلى أدوات للهيمنة فى يد مصالح الطبقة السائدة ، ولا يصبح أمام القارىء ، والمؤلف والناقدمن خبرة الإبداع سوى اللجوء إلى الأسطورة المشخصة ليقاوم المنظومات الرمزية ، وليحقق حريته المفتقدة فى المنظومة الرمزية التى شكلتها وصاغتها الطبقة السائدة من خلال ثقافتها ؛ لكى تضمن التواصل المباشر بين أعضائها ، ولكى تميز نفسها عن الطبقات الأخرى. وتنتج الثقافة السائدة مفعولها الإيديولوجى للسيطرة عن طريق نشر المنظومة الرمزية بحجة التواصل بين أفراد المجتمع ، وأهمية التقسيم والتصنيف فى التفكير والإبداع . ونتيجة لسيادة هذه المنظومات الرمزية ، يتم تهميش الثقافات الطبقية الأخرى فى المجتمع ، فيبدو كأنّ المجتمع يقدم ثقافة واحدة ، وذلك لنفى الصراع والتناقض بين هذه الثقافات التى يقدم كل منها منظومة رمزية للعالم تختلف عن الأخرى فى بعض الأمور وتتشابه فى بعضها الآخر .

والقمع يتم من خلال تقييم كل ثقافة فى المجتمع بمدى قربها أو بعدها عن هذه الثقافة السائدة التى نجحت الطبقة الحاكمة فى جعلها منظومة رمزية ، متفقا عليها من قبل الجميع كأداة للتواصل[٩] . والمنظومات الرمزية أدوات تواصل

ومعرفة ، تؤدى وظيفتها السياسية من حيث هى أدوات لفرض السيادة وإعطائها صفة المشروعية التى تسهم فى هيمنة طبقة على أخرى . ويعبر هذا عن نفسه من خلال العنف الرمزى الذى يتمثل فى إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة . وتدخل مختلف الطبقات والفئات التى تتفرع عنها فى صراع رمزى للعمل على فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعى الذى يكون أكثر ملاءمة لمصالحها ، « وباستطاعتها أن تدخل فى ذلك الصراع ، إما بشكل مباشر عن طريق النزاعات الرمزية التى تعرفها الحياة اليومية ، أو بشكل غير مباشر من خلال الصراع بين المختصين فى الإنتاج الرمزى »[11] . ويمكن تلخيص الأدوات الرمزية فى الشكل.

وتحاول الطبقة السائدة أن تستخدم الأدوات الرمزية فى تكوين المعنى ، بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد ، وترسخ هذا المعنى الموضوعى شرطا لقيام التواصل فى المجتمع الواحد ، وتؤسس بذلك سوسيولوجية الأشكال الرمزية ، وبذلك تسهم السلطة الرمزية فى النظام المعرفى . وتتحول السلطة الرمزية ـ من خلال الإجماع ـ إلى سلطة أيديولوجية تمارس العنف الرمزى ، لتؤكد موقفها التقليدى من قمع باقى الأشكال الرمزية للفئات الأخرى فى المجتمع . وتتباين المنظومات الرمزية إذا كانت من إنتاج الجماعة بكاملها أو إنتاج قله من المتخصصين . فمثلا تحوّل الأسطورة إلى دين بالمفهوم الأيديولوجى ، لا يمكن أن ينفصل عن تكوين قلة من المنتجين فى شئون الخطب والشعائر الدينية . وتقسيم العمل الاجتماعى يمكن أن يؤدى إلى سلب أولئك الذين ليسوا رجال دين أدوات الإنتاج الرمزى ، التى يمارسون السيطرة من خلالها .

والسلطة الرمزية هى قدرة شبه سحرية ، تمكن من بلوغ ما يعادل ما تقوم به القوة الطبيعية أو الاقتصادية بفضل قدرتها على التعبئة من خلال العبارات اللفظية والقدرة على الإقناع . وهذه السلطة لا تمارس تأثيرها ، إلا إذا تم الاعتراف بها ، فهى علاقة تربط بين ممارس السلطة ، وبين من يخضع لها ، وهى تتحدد من خلال تأكيد الاعتقاد وإعادة إنتاجه ، « إنّ ما يعطى للكلمات ، وكلمات السرّ ، قوتها ، وما يجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه هو الإيمان بمشروعية الكلمات ومن ينطق بها ، وهو إيمان ليس فى إمكان الكلمات أن تنتجه أو تولده »[12] ، وهذا يعنى أن السلطة الرمزية هى سلطة تابعة ، أى أنها شكل من أشكال السلطات الأخرى،ومهمة الإبداع هى مقاومة هذه السلطة الرمزية ، ومحاولة القضاء عليها لقيامها على تجاهل الثقافات الأخرى ونفيها . لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا إذا تم الكشف عن طابعها الاعتباطى ومن ثم الوعى بمنطقها الداخلى . آنذاك يمكن خلخلة الاعتقاد السائد ، الذى يبدو كأنه بديهى ، فى كونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومجمعاً عليها من الجميع . وتلك هى مهمة الإبداع بوصفه مفجراً لكوامن القوة فى المنظومات الرمزية ، للطبقات الأخرى .



٣

والسؤال الآن : هل يمكن مواجهة تغييب الهوية ، أو عناصر التسلط التى تعوق الإبداع ؟

والإجابة أنّ المعرفة هى أداة مواجهة السلطة المرئية واللامرئية فى الواقع ، والمعرفة ليست على إطلاقها ، وإنما يقصد بالمعرفة هنا صيغة المعرفة[١٣] ، أى أننا نهتم بالطريقة التى تتولد بها المعرفة ، فليس من المهم ــ فى الإبداع ــ التمييز داخل خطاب معين بين ما يمت إلى العلم والحقيقة ، وما قد يتعلق بشئ آخر ، وإنما المهم هو أن نتبين تاريخياً كيف تتولد مفعولات الحقيقة داخل الخطابات السائدة . ويتعلق الأمر ، إذن ، بالنظر للمعرفة أو الحقيقة بوصفها مفعولاً لا فاعلاً، بمعنى أن نبحث عن معنى الشىء من خلال علاقته بالقوة التى تتملكه »[١٤] ، ومن حيث إن قيمته هى تراتب القوى التى تظهر فيه . فالمعرفة هنا ليست بحثاً فى الماهية ، فهذا معناه التوقف عند الميتافيزيقا ، وإنما التساؤل عن القوى التى تمتلك المعرفة ، وبالتالى التى تحوز السلطة . ولقد بيّن نيتشه أن إرادة المعرفة هى إرادة قوة Power ، وأنّ المعرفة قوة وتسلط ، لأن وراء إنتاج المعانى قوى تهدف إلى الهيمنة والسيطرة . وما تفعله الميتافيزيقا أنها تقوم باختزال تلك القوى ، وحصر المعنى فى الألفاظ اللغوية التى تحدّ المعنى . والمهم وراء دراسة تاريخ المعرفة هو التوصل إلى بنية القيَم التى حكمت هذا التاريخ ، البنية التى وضعت المعانى ، وأطلقت الأسماء ، وأوّلت العالم ولوّنته ، ومن ثم نكتشف كيف أصبحت اللغة ذاتها فعل سلطة ، صادرا عن من بيده الهيمنة ، وتصبح استراتيجية التسمية استراتيجية هيمنة وتسلط[١٥] . فالسيد هو الذى لديه الحق فى إطلاق الأسماء ، والقوى ــ فى الواقع السياسى ــ تتناحر بهدف الاستحواذ على الواقع . ولما كان معنى الشىء هو القوة التى تستحوذ عليه وتتملكه ، أصبح توليد المعانى وعمليات التأويل تقوم به القوة السائدة فى المجتمع ، فالتأويل هو شكل لإرادة القوة[١٦] . والسلطة تعيد إنتاج المجتمع باستمرار ، ولذلك يصبح التفكير فى السلطة مدعاة للاهتمام بالأنماط التى بموجبها تميز الثقافة بين مستويات القول،أى أن الأمر يتعلق بصيغ المعرفة ، أو بالأساليب التى يتحول معها الأفراد إلى ذوات ؛ أى السبل التى بها يموضع الأفراد ذواتهم ، ويخضعونها لنظام خطاباتهم ، بمعنى البحث فى علاقات السلطة والمعرفة وكيف يتم تقديمها فى خطاب واحد . ولذلك ينبغى أن نتجاوز المفهوم الوحيد للمعرفة والسلطة ، فالسلطة تنشأ باستمرار من خلال الثقافات (صور الحياة) التى تتشكل يومياً وتدخل بؤرة الصراع ، وعدم اختزال السلطة فى اليمين واليسار ، لأن البحث فى العلاقات والأساليب التى تكتنف السلطة يكشف دائماً عن الانقسامات التى تحملها الصراعات داخل السلطة ؛ فالسلطة ليست قمة الهرم الاجتماعى ، بل تكمن فى علاقات القوة التى تسيطر على المجتمع . واكتشاف هذه العلاقات ، يجعل المبدع يمتلك الوعى بالتحرر من سلطان التسلط .

٤

وأشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثيرٌ لدى منتجى الفكر المعاصر ، لا سيما ميشيل فوكو ، ودريدا ، ويورجين هيبرماس ، ولكننا نركز ــ هنا ــ على علاقة السلطة بالإبداع ، ومن ثم على علم الجمال المعاصر الذى يدرس الإبداع بوصفه جزءاً من « كل » هو العملية الإبداعية . وبالتالى فالإبداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التى تكتنفها مستويات متعددة ، سواء عند القارىء/المتلقى ، أو المبدع ، أو الناقد ، ولذلك تعددت الرؤى الجمالية واختلفت النتائج نظراً لكثرة العناصر التى تتداخل فى هذه الخبرة ، ونظراً لتعدد مناهج الدارسين لها حسب الفنون التى يحللونها . إن علم الجمال المعاصر لم يعد يبحث فى قضايا الفن بشكل مجرد ومنعزل عن المواد التى تجسد هذه الفنون ، بل أخذ يدرس العلاقة بين آليات بناء العمل الأدبى وآليات المجتمع الاقتصادية فى التبادل ، وأنماط الرواية ونظريات البطل ، ودورها فى استخدام اللغة التى تتيح للمؤلف التعبير عن رؤى المجتمع للعالم من زوايا مختلفة . وبذلك تخلى علم الجمال المعاصر عن التناول المجرد لقضايا الفن والإبداع الذى كان سائداً فى علم الجمال التقليدى .

٥

وقد اهتم علماء الجمال المعاصرون بقضية الصلة بين الخبرة الجمالية فى تلقى العمل الفنى والخبرة الجمالية عند المبدع . وقد

رجّح بعضهم أن هذه الخبرة واحدة لدى الناقد والمبدع ، لأن تجربة القارىء/الناقد هى تجربة مماثلة لتجربة الفنان المبدع ، كما أن قراءته للعمل الفنى ـ تنطوى على عملية إعادة تركيب وبناء[17] ومن ثم خلق جديد للعمل الفنى ، بينما يميل علم الجمال التقليدى إلى التفرقة بين الناقد والمبدع ، على أساس أن الاستقبال والتأمل يغلبان على عمل الناقد ، فى حين يغلب الإرسال والخلق على عمل الفنان .

وقبل أن نتحدث عن خبرة الإبداع فى تذوق العمل الفنى وإنتاجه ونقده من منظور علم الجمال المعاصر ، لابد أن نشير إلى اتجاهات علم الجمال الكلاسيكى التى شكلت سلطة تعوق الإبداع ، حتى تحوّلَ علم الجمال من علم معيارى إلى علم وصفى . فعلم الجمال التقليدى كان يضع صورة ما ينبغى أن يكون عليه العمل الفنى ، بينما علم الجمال المعاصر يصف العملية الإبداعية ، ويهتم بتحليل عناصرها ، ولذلك اختفت الصفة المطلقة فى الأحكام ، وحلت محلها السمة النسبية فى التحليل والتقييم .

وأولى النظريات الكلاسيكية التى سيطرت على التفكير الجمالى ، ولا تزال تعمل آثارها فنيا ، نظرية المحاكاة ، التى تهتم ـ فى الأساس ـ بموضوع العمل الفنى ، ولذلك نجد الناقد الكلاسيكى يتوقف عند الموضوع الذى يعالجه العمل الفنى ، دون أن يبدأ بعناصر العمل الفنى بوصفها تركيباً للموضوع . ويرجع اهتمام نظرية المحاكاة بالموضوع لنظرتها المطلقة للفن ، بالإضافة إلى أنها تستبدل البعد الكلى والأخلاقى فى الفن بالعمل الفنى نفسه . ومعظم الكتابات التى حاولت أن تؤرخ للنقد والاستطيقا وفلسفة الفن فى الفكر العربى ، قد اهتمت بهذه النظرية ، نظراً لتأثر النقاد القدامى والفلاسفة المسلمين بأرسطو ، فترجمت أعمال أرسطو فى الفن : « كتاب الخطابة » و« فن الشعر » إلى اللغة العربية أكثر من مرة[18] ، وهذا يبين إلى أى مدى مارست هذه النظرية « سلطة » فى نظرية الفن . والكتابات الكثيرة حول نظرية أرسطو تعفينا من تكرارها هنا ، ويمكن فقط الإشارة إلى التوحيد الذى تقيمه نظرية المحاكاة بين الفن والأخلاق . هذا بالإضافة إلى أن الأسس الفلسفية لهذه النظرية مرتبطة بمحتواها الجمالى . ويغيب هذا البعد المعرفى أو الفلسفى الذى يعكس رؤية سكونية للعالم فى الكتابات التى تناولت نظرية المحاكاة ، مما يكشف عن الطابع المثالى فى تطبيقاتها فى النقد والإبداع ، لأن المحاكاة فى الفن هى محاكاة الموضوع الجمالى فى جوهره وكليته ، أى محاكاة للمثل الأعلى وللمطلق الأخلاقى . وعلى الرغم من أن الصياغة الكلية العامة التى قدمها أرسطو للإبداع الفنى كانت مرتبطة بشروط إنتاج الفن فى عصره ، إلا أن رؤية أرسطو فهمت فى الحضارة الهلينستية على أنها شروط للإبداع ، بينما هى ـ فى كتاباته ـ ليست كذلك . ولذا جاء كتاب « فن الشعر » لهوراس[19] ليضع قيوداً على الفن والفنان ، إذ كان همه الرئيسى هو وضع قواعد للفن ، وكيفيات محددة لآليات الكتابة . وبدلاً من أن تفتح الآفاق للفن ، أغلقت كل الأبواب . ولقد كان الفكر الجمالى المعاصر مجاوزاً للتفكير الجمالى السابق ، وهذا ما نجده فى تحليلات هيدجر ـ على سبيل المثال ـ لكتابات أرسطو ، حيث توصّل إلى أن التفكير الجمالى هو دراسة وصفية تكشف عن موقع الفن من سياق الوجود والخبرة الإنسانية . والفن هو أحد مظاهر تعبير المجتمع عن نفسه ، فى أشكال حضارية وثقافية إلى جانب الدين والقانون والفلسفة ؛ ففلسفة الفن المعاصر لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفنانين فى تحقق الجمال ، وإنما تبحث فى الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه واقعياً من خلال الأعمال الفنية ، دون أن تضع شروطاً مسبقة للإنتاج الفنى[20] . وإذا كانت نظرية المحاكاة تهتم بالموضوع بوصفه جوهر العمل الفنى ، فإن النظرية الشكلية تهتم بالشكل ذى الدلالة Significant Form ، أى تهتم بالأداة أو الوسيط الجمالى الذى يقدم الفنان إبداعه من خلاله ، وحجتها فى ذلك أن الفنان يفكر من خلال وسيط فنى معين . ويشتمل هذا الوسيط على عناصر حسيّة معينة،وهى الألوان والأصوات والكلمات والكتلة ، ويقوم الفنان بترتيب المادة والربط بينها . وقد أكد بندتوكروتشه B. croce ذلك ، وبيّن أن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن المادة الوسيطة التى يعمل من خلالها ، فالحدس الفنى لا يوجد إلا مرتبطاً بالوسيط المادى ، مثلما لا يمكن أن توجد كلمات شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وإيقاعها وتنظيمها الداخلى[21] .

ونلاحظ فى النظريات التى سادت الفكر الجمالى فترة طويلة منذ العصر اليونانى حتى كانط ، أن كل نظرية كانت تركز على عنصر ما من عناصر العمل الفنى ، كما أن كل نظرية طرحت أسئلة مختلفة عن الإبداع الفنى ، وارتبطت بمرحلة ما من تاريخ الفن ، فمثلا نظرية المحاكاة أو (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى تقوم بتحليل الفن الكلاسيكى المعاصر لها ، وتقوم الشكلية بتحليل الفن التجريدى ، فى حين ارتبطت النظرية الانفعالية بالفن الرومانسى ، والسبب الذى يجعل هذه النظريات محدودة ، أنها لا تنفذ بنا إلى صميم العمل الفنى وتركيبه الداخلى ، وإنما تحيلنا إلى خارجه ، وهذه الإحالات لا تجعلنا نناقش الإبداع فى الفن ، وإنما نناقش موضوعاً آخر هو الدافعية للإبداع ، وهو ما قد يتماس مع العمل الفنى فى بعض العناصر ، لكنه لا يشكل القيمة الحقيقية فيه .

وقد حدث تحول مهمٌ فى الفكر الجمالى بعد ذلك ، نتيجة الحاجة إلى تقديم تفسيرات مختلفة للإبداع ، مع الاستفادة مما أتاحه تقدم العلوم الإنسانية فى فهم الظاهرة الجمالية ، وموقعها من الحضارة المعاصرة ، مع تأكيد تفرد العمل الفنى وتكامله ، ودراسة الإبداع لدى المؤلف والقارىء والناقد . ويرجع هذا التحول فى الدراسات الجمالية إلى جهود كانط (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) وهيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) لأن كتاباتهما أثارت قضايا لم تكن مثارة من قبل على هذا النحو ، مثل : الشكل والمضمون فى العمل الفنى ، وتصنيف الفنون والأنواع الأدبية ، والجميل والجليل . وماهية الفن وصلته بالواقع ، وطبيعة العمل الفنى ، والفن والإبداع الثقافى للأمة ، وتاريخ الفن وتاريخ الوعى الإنسانى ، والموهبة وهل هى استعداد عقلى أم تراكم خبرة ومعرفة ، وتحولّ علم الجمال من علم معيارى إلى علم وصفى[٢٢] . مثل هذه القضايا وغيرها أتاحت للدراسات الإستطيقية المعاصرة أن تتطور إلى ما هى عليه الآن . إنّ رؤى كانط وهيجل قد وضعت الفن فى سياق التعبير عن تنامى وعى الإنسان بذاته وواقعه ووضعت الفن كظاهرة بشرية إلى جانب مؤسسات الدولة التى يبدعها الإنسان لتحقيق حلمه ، مما مهد لظهور مدارس متباينة فى الفن ، منها ما يهتم بالبعد الاجتماعى والسياسى ، مثل محاولة شارل لالو فى كتابه « الفن والحياة الاجتماعية » الذى يفسر الفن فى ضوء العلاقات القائمة بين الفن والمجتمع[٢٣] ، مما ساعد على ظهور الاتجاهات السوسيولوجية فى الفن مثل اتجاه جولدمان ، والنظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت ، والبنيوية والسيميولوجياوغيرها من الاتجاهات المعاصرة .

٦

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقى ، واعتبرها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع ، لأنها تعيد بناء العمل الفنى وتركيبه على نحو خاص ، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقى العمل الفنى وتتميز بموقف خاص عن الموقف العملى الذى يتخذه الإنسان فى حياته اليومية وظواهرها فى الخبرة العادية ، لأن الإنسان فى الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحه المباشرة ، ويسعى من خلال نظرته إلى أن يدخل فى سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة ، ويرتّب سلوكه بما يسهم فى ممارسة التسلطية فى محيطه الخاص ، بل ممارستها على نفسه ـ دون وعى ـ ليجد له مكاناً فى الوجود الاجتماعى[٢٤] بينما فى الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحرر من أسر التسلطية ، سواء تلك التى يمارسها الإنسان على نفسه ، أو يمارسها النظام القانونى والاجتماعى والسياسى والأُسرى عليه ، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة . وإقبال الإنسان الحر على العمل الفنى ـ (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أدبى ما ، ما دام لا يشتغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الأدبية) ـ محاولة لممارسة الوجود الحر الذى ينمى مختلف جوانب الذات الإنسانية .

وقد اختلف علماء الجمال فى تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقى ، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع . فهناك اتجاه يرى أنها متصلة بخبرة الحياة اليومية ، ولكنها تتميز بالدقة فى النظام والتركيب مثل ريتشاردز[٢٥] وجون ديوى الذى يرى أنها تمثل أسمى الخبرات التى يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية ، ولكنها مماثلة للخبرة اليومية ـ وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية ليجعلها تضم كل سلوك إنسانى يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته . وإذا كان

الإنسان ينظم عالمه وبيئته وفقاً لحاجاته ، فإن هناك تنظيماً مماثلا يحدث فى النشاط الفنى لدى المتلقى ، حيث يعيد تنظيم المادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له فى النهاية متعةاستطيقية Aes-thetic pleasure ، لأن المتذوق لا يقف عند حد التذوق السلبى ، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم ، بحيث يجعله متآلفاً ذا دلالة،وهذا يعنى أن المتلقى يشارك فى إنتاج الدلالة فى العمل الفنى ، بما تتيحه له خبراته وثقافته ، ومدى إيجابيته فى تناوله للعمل الفنى . وهذا الاتجاه يرى أنّ الخبرة الجمالية عند المتلقى خبرة إنسانية تعكس الظواهر الاجتماعية فى الحضارة التى ينتمى إليها،وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة .

وهناك اتجاه آخر يرى أنّ الخبرة الجمالية لدى المتلقى منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية . ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألمانى فريدريش شيللر (١٧٥٩ ــ ١٨٠٥)الذى قدم نظريته الجمالية وربطها بنظريته فى اللعب . والمقصود باللعب هنا ، كل نشاط إنسانى حر ، تحقق فيه الذات نفسها فى الشكل . والعمل الفنى فى جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانات[٢٦] .

وقد استفاد فالتر بنيامين (١٨٩٢ ــ ١٩٤٠) من نظرية شيللر ، ودفعها إلى أفق أرحب ، حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقى بالتحرر من أسر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التى تدفع الشخص إلى السير فى طريق المنفعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة ، والتى تسجن الفرد فى أسر مطامعه الخاصة به ، بينما فى العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة ، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذى يعيش فيه ، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان فى عملية التلقى ، وكيف أنه مختلف عن إيقاع الزمان فى الحياة اليومية . ويقوم المتلقى أيضا بإضفاء الطابع المقدس على الأماكن التى يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية . وهذا التقديس للزمان والمكان ، أو إضفاء الطابع الأسطورى الخاص بهما ، يجعل خبرة الإبداع فى تلقى العمل الفنى مختلفة عن سائر الخبرات فى الحياة اليومية التى تقاس بصورة كمية مباشرة[٢٧] .

وقد أثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين فى صياغة نظريتهم عن الإبداع الفنى ، بوصفه شكلاً مستقلاً عن الحياة اليومية ، لأنه يعمل على نفى سلب هذه الحياة ونقدها . ولايتسنى للإنسان نقد هذه الحياة ، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة ، فالإنسان فى عالم الدولة مرتبط على نحو عضوى بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف فى سلوكه ، على النحو الذى يتيح له التواجد فى هذا العالم . واللغة الوحيدة التى تتيح له التواجد ، هى لغة التسلط والقهر ، بمعنى ممارسة السلطات التى يخولها له المجتمع . ويبدأ الإنسان فى ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولاً ، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به ، وهكذا . ولذلك فالفن (أو خبرة التلقى) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط ، والفن هنا ليس ضرورة وجودية ، أو اجتماعية أو نفسية فحسب ، وإنما هو ضرورة سياسية أيضا ، ذلك أنه يقوم بنقد الثقافة ــ (الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التى يسعى المجتمع إلى تحقيقها ، ومن ثم يتبناها الأفراد أيضا) ــ التى ترتكز عليها صورة السلطة القائمة فى المجتمع ، لأن صورة السلطة ، هى التى تجعل الأفراد مشدودين بشكل عضوى لممارسة التسلط بشكل هرمى . والإشكالية هنا ليست فى الأفراد ، وإنما فى صورة الحياة التى ترغم المجتمع على تبنى شكل معين للدولة . والفن بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصور أخرى للحياة . والمتلقى يمارس هذه الخبرة ، لأن فعل التلقى فعل حرٌ تلقائى له بنية زمانية خاصة ، ومكان له صفة الأسطورى والمقدس .

وتتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من : جورج لوكاش ، وهربرت ماركوزة،وتيودور أدورنو ،وهوركهايمر وهيبرماس .

ومن الاتجاهات التى ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقى مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة اليومية ، ولها طابع خاص ، الاتجاه الفينومينولوجى الذى يمثله من علماء الجمال المعاصرين أورتيجاجاسيت Ortegay Gassat ورومان انجاردن وميكيل دوفرين . ولقد اهتم هذا الاتجاه بالمتلقى بشكل خاص ، حتى وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول فى إنتاج العمل الفنى لا يقل عن الجهد الذى يبذله

المتلقى ، لا سيما حين يعيد القارىء ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق . الذى هو فعل لا شعورى يقوم به المتلقى لكى يتواصل مع العمل الفنى . فالعمل الفنى يخلّص المتلقى من الجوانب الواقعية للحياة الإنسانية ، لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره ، وتقوم خبرة الإبداع فى تذوق العمل الفنى عنده على تكوين صورة أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقى عنها ، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها ، لأنّ المتلقى يعيد بناء الانفعالات التى يقدمها العمل الفنى على نحو يخرجها من دائرة الانفعالات فى الحياة اليومية ، ويدخلها فى دائرة الوعى والخيال الخلاق الذى يصوغها ــ بدوره ــ فى صورة جديدة .

ولعله يجب علينا فى هذا الصدد ، أن نشير إلى محاولة يحيى الرخاوى فى قراءة « الشحاذ » لنجيب محفوظ على أنها تقدم تشريحاً لانفعالات الاكتئاب[٢٨] ، وقد تراجع الرخاوى عن هذه القراءة فيما بعد وتجاوزها فى تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الأدبية . وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة ، وبالتالى يفسرها القارىء/الرخاوى من خلال ذاكرته العلمية المدونة ، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص إلى خبرة الحياة اليومية التى يقابلها بوصفه طبيبا ، وبالتالى كان يرى أن خبرة المتذوق متصلة بخبرات الحياة اليومية على النحو الذى كان يراه جون ديوى فى تفسيره لخبرة التذوق للعمل الفنى عند المتلقى ، بينما (الشحاذ) من حيث هى عمل أدبى ، صورة للانفعال ، وليست الانفعال ذاته ، إنها تتضمن وعياً به ، وإعادة بناء وتنظيم له ، بحيث يأخذ الانفعال شكلاً (Form) . فتعدد المستويات ، له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية .

هذا النوع من القراءة لا ينطوى على تحرر القارىء ، على المستوى الإنسانى للذاكرة التى غرسها المجتمع فيه ، ولم تكن تحمل طاقة إبداعية فى إعادة بناء النص ، فتتجاوز مستوى الخبرة اليومية ، بل تشد النص إلى هذه الخبرة . وبدلاً من اكتشاف الدلالة من خلال الشكل ، قامت بأسر النص . وبرغم تحول الرخاوى من وضعية جون ديوى إلى فينومينولوجيا لانج ، فإن هذا النقد ظلّ محصوراً فى القراءة النفسية للأدب ، لاسيما أن الأعمال الأدبية تغرى بتفسيرها من خلال النظريات النفسية ، مما يعنى أسر العمل الفنى فى سجن الذاكرة ، والنأى به عن منطقة الخيال ، وجعل المتلقى يتجاهل الانفعال الجمالى فى القراءة ، ويخلط بين الانفعال الجمالى ــ الذى يقوم على الخيال ــ والإحساس بالأشياء الذى يقوم على المعرفة الكمية المحسوسة والمشتركة بين الناس ، بينما الخيال ليس واحداً بين الناس ، ولكنه متنوع بتنوع الثقافات والخبرات .

إنّ سجن العمل الفنى فى أسر الإحساس ــ الإدراك الحسّى ــ فقط يجعل من العمل موضوعاً لمعرفة محدودة فحسب ، فنرده إلى الذاكرة التى تمتلىء بما هو جاهز لدينا من تصنيفات ، بينما الانفعال الجمالى يجعل المتلقى يعيد بناء العمل الفنى على نحو خلاق مثلما فعل الرخاوى ــ بعد ذلك ــ فى قراءته للحرافيش ، فمارست ذاته خبرة الإبداع فى تحليل الموت ؛ أى صورة الموت ، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التراكيب . والقراءة ــ هنا ــ ليست تحرراً من الواقع فحسب ، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة ، تُظهر خصوصية المتلقى وإبداعه ، على الرغم من استقلال العمل الفنى ، إلا أن العمل الفنى ليس حيادياً كالعلم ، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقى والنص تظهر فى الاهتمام بالشكل بوصفه القاسم المشترك بين المبدع والمتلقى ، وهو محور الخيال لدى كل منهما ، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقى مختلفاً عن الانفعال والتأثير الذى يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية ، وذلك لأننا فى الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص على مستوى الخيال البناء ، وتتيح المسافة النفسية بين القارىء والنص حرية للقارىء فى إعادة بناء النص . وإذا انتفت هذه المسافة افتقد القارىء القدرة على ممارسة خبرة الإبداع فى تذوق العمل الفنى ، وأضحى العمل الفنى نوعاً من التغييب للقارىء ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارىء مساوياً لحضور الكاتب ، لكى يدير حواراً معه ، ويقدم خبرته الإبداعية فى تلقى العمل الفنى على نحو خاص به تماماً .

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغى أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتيح للوعى والخيال الحرية ، ولذلك فإن

بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية أو السمعية ، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة . وتشترط نظرية بريخت فى علم الجمال وعى المبدع ـ أيا كان نوع الفن ـ بهذه المسافة النفسية بين العمل الفنى والمتلقى ، بل عليه أن يسهم فى خلقها بكافة الوسائل . ولقد لجأ بريخت فى المسرح والسينما إلى التغريب ، وخلق التنافر بين الوحدات التى يتكون منها العمل الفنى ، بحيث يظلّ وعى المتلقى يقظاً مشاركاً فى إنتاج النص . وقد تعمد بريخت هذا فى المسرح ، حيث كان يستخدم الأقنعة ، وتعمد هذا فى السينما أيضا ، فليست السينما لديه الفن الذى يقوم على التأليف بين الفنون ، وإنما هى فن التنافر بين الفنون ، لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفنى يسقط المسافة النفسية بين المتلقى والعمل الفنى ، ويحرمه من استخدام وعيه فى بنائه العمل الفنى ، فقدم ـ فى فيلم سينمائى قام بإخراجه « يوم فى حياة عامل عاطل » ـ موسيقى مبهجة مرحة تتناقض مع حالة العامل الحزين ، حتى لا يستسلم المتلقى لحالة الحزن التى تكتنف العامل ، وتجعله ينغمس فى تيار الخبرة اليومية ولا يتحرر منها . ولعل فى موقف بريخت بعض المغالاة فى الحرص على وجود هذه المسافة النفسية ، مما جعل المفكر المجرى لوكاتش يختلف معه حول تصوره لكثير من القضايا الجمالية .

وهناك اتجاهات جمالية كثيرة اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند المتلقى ، من جوانب مختلفة ، بالإضافة إلى الاتجاهات الرئيسية التى أشرت إليها سابقاً ، فهناك اتجاه آخر هو الاتجاه الأستطيقا الفسيولوجية Aesthetic physiological يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند المتلقى ، وكيف ترتبط بالنشاط الحسى عند الإنسان . ويلاحظ علماء الجمال فى هذا الاتجاه أن لحاستى البصر والسمع قيمة تقود سائر الحواس الأخرى فى استقبال العمل الفنى ، وذلك لأن هاتين الحاستين أكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة ، وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخلى للعمل الفنى . وامتدت الدراسة إلى فهم دور الإحساس فى إدراك فنون مثل العمارة . وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا ، تحدث فى داخل الإنسان عندما يدرك الأشكال الخارجية ، وأطلقوا عليها اسم المحاكاة الداخلية للأشكال الخارجية .

وأخيراً فإن خبرة الإبداع لدى المتلقى / القارىء تتوقف على مدى إيجابيته فى تلقى العمل الفنى ؛ لأن التأمل السلبى يجعل المتلقى مجرد مشاهد للعمل الفنى ، بينما التأمل الإيجابى يجعل المتلقى مشاركاً فى الإبداع .



اهتم علم الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقاً للعمل الفنى ، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادى ، لأنه لا يكتفى بالتلقى فحسب ، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضا . ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تماماً . وخبرة الإبداع ، فى النقد ، مرتبطة بخبرة التذوق على المستوى الوجودى والمعرفى والإنسانى . والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبى للعمل الفنى ، وإنما هو تقبل إيجابى مشارك ، ويفترض فى المتذوق القيام بعمليات إيجابية مثل القدرة على الاختيار ، والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفنى . وإذا اكتفى الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفنى ، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التى يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية ؛ القدرة التى تساعده على تحديد موقع العمل الفنى من التطور الثقافى والجمالى للأمة التى ينتمى إليها ؛ أى أن عليه إدراك التطور الحضارى والسياسى والاجتماعى من خلال الأشكال الفنية التى يقوم بدراستها ، ثم يحاول استخلاص الفكر الإبداعى الكامن فيها ، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذى يعيد بناء العمل الفنى فحسب .

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التى ترتبط ـ من بعيد ـ بالعمل الفنى على نحو أو آخر . وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر ، الذى يركز على العمل الفنى بوصفه بؤرة الاهتمام ، أما أن ينصرف النقد عن ذلك ، ويهتم بالفنان الذى أبدع العمل الفنى ، أو دراسة العصر ، أو المجتمع أو طبيعة الواقع الذى يعيش فيه الفنان ، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه .

ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة «عن» العمل الفنى، معرفة قاصرة لا تؤدى إلى النفاذ إلى طبيعته

إن الناقد الذى يمارس هذا الضرب من النقد يعيش فى سجن المعلومات المدونة فى الذاكرة. ومن الحق أنّ هذا النوع من الدراسات يُبطل فاعلية النص فى العصر، لأنه يسجنه فى تاريخه الخاص الضيق، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة، لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر. ويجعل نقد النص محدوداً بحدود المعرفة المدونة. ويصبح النقد مجرد شرح وتفسير،ويشيع فى ثقافتنا مثل هذا النقد حيث ينصرف الناقد/المتلقى عن العمل الفنى وبنائه ومعانيه إلى شرح النص، والفنان الذى أنتجه، وحياته، وطبيعة العصر، والمجتمع الذى ينتمى إليه، وإشكاليات الواقع والمجتمع، ويجعل هذا كله مدخلاً للحديث عن موضوع العمل الفنى. وهى ممارسة نقدية لا تسهم فى كشف الإمكانات القائمة فيه، بل تخلق حجباً كثيفة تعوقنا عن التواصل معه.

والنقد فى منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير، لكن التفسير — أيا كان منظوره — يأتى فى مرحلة لاحقة بعد الفهم. ففى منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفنى من خلال لغة هذا العمل، ثم نبحث فى مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفنى، وبنية المجتمع أو الثقافة التى ينتمى إليها النص، بهدف الوصول إلى تحديد «رؤية العالم»، وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقه بين لغتين. واللغة هى صياغة شكلية للوعى والتفكير، ومن ثم لرؤية العالم. ولذلك فالمرحلة الأولى فى تحليل الشكل ضرورية لفهم أى عمل فنى. ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم، فهذا معناه عزل النص، وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية. وهذا ما يجعل النقد يعود إلى القراءة الانطباعية، التى تستدعى من الذاكرة ما يسهم فى إثقال العمل الفنى برؤى لم ينطق بها، وإنما هى رؤى الناقد التى يسقطها عليه.

٨

اهتم علم الجمال المعاصر بتفسير خبرة المبدع فى إنتاج أثره الفنى،وقدم المنظرون نظريات عدة فى هذا المجال؛ بعضها يعتمد على أساس فلسفى، أو أساس ميتافيزيقى؛ وبعضها يستند إلى أبحاث علم النفس الذى يهتم بتوصيف الكيفية التى يحدث بها الإبداع، أو تحليل أثر الظروف الموضوعية والذاتية على المبدع. ويكفى أن نشير إلى المعنى الفلسفى للإبداع والمعنى الجمالى. فالمعنى الفلسفى للإبداع مفاده أنّ الحياة والوعى يتسمان بالابتكار؛ ابتكار للأشكال الفنية والأفكار. أما المعنى الجمالى فهو إنتاج عمل فنى أصيل متمتع بحياة خاصة متفردة. أما المعنى اللاهوتى للخلق فهو الخلق من العدم، بينما الخلق الفنى ليس خلقاً من عدم، وإنما إبداعٌ من خلال الإمكانات المتاحة فى الواقع. أما المعنى النفسى للإبداع عند فرويد فهو أنّ الفنان ليس شخصية متفردة، وأن الخلق الفنى هو البديل عن اللعب الطفولى؛ ذلك لأن الإنسان لا يتخلى عن طفولته، ومن ثم فإنّ الخلق يقترب من التوهم، فالتوهم — لدى فرويد — هو صورة من صور الخيال الخلاق، حيث الفنان يصنع التركيب الشعرى لعناصر موجودة فى الواقع. ولما كانت رؤية فرويد للإبداع تعتبر الآن من كلاسيكيات علم النفس، الذى ينحو منحى تجريبيا فى دراسة الإبداع، فإننا لن نتوقف عندها كثيراً، لأن دراسات مصطفى سويف عن العبقرية والفن والإبداع، فى كل فن على حدة، قد قدمت إسهامات فى ذلك المجال. وما نريد أن نركز عليه — فى هذه الدراسة — هو دراسة الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر دون الوقوع فى تكرار ما هو سائد فى الدراسات الرائدة التى وضعت الخطوط الأولى لدراسة هذا الموضوع.

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الإبداع بإشكالية الحداثة. على نحو ما نرى فى جهود هيبرماس. وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع، وهو نمط فى التفكير وأسلوب فى الحياة، يسعى لخلق صورة أفضل، ونفى للصورة القائمة فى الوجود. وأصبحت كلمة «الشعرى» لا تطلق على العمل الإبداعى فقط فى الإنتاج الفنى، وإنما على كل شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة، وينفى الصورة القائمة. والفن — بشكل عام — صورة من صور نفى الحياة القائمة، لأنه خروج على النظام القائم فى الحياة اليومية، القائمة على المنفعة، والكم، والتبعية لما هو سائد، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد.

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلى للنفى Negative dialactic ، وهو يعنى الحداثة الفلسفية التى تعادل التحول الثورى الشامل فى نقد الثقافة السائدة ، تلك الثقافة التى جعلت الإنسان يرتكز إلى مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل ، والإنسان ، والوجود ، أى جعلته إنسانا ذا بُعد واحد ، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها . فالإبداع فى المجتمع يعنى نفى الواقع ونقده . أما الأعمال الفنية التى تكرّس الواقع ، وتدعو إلى العودة إلى الماضى التاريخى فهى لا تتصف بالإبداع ، لأنّ الإبداع مرتبط بالحداثة ، التى هى تغيير شمولى للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك ، ولذلك فإنّ معيار الإبداع فى الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة . والعمل الفنى وحده هو الذى يطرح معنى الإبداع وخصوصيته . فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجاً للعمل الفنى ودليلا على الإبداع ، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه على أن الوعى لا يتطابق مع السلوك (العمل الفنى) أى أن الوعى يتجاوز السلوك دائماً ، وبالتالى فإن وعى الفنان ليس دليلاً على الإبداع ، لأن العمل الفنى هو التحدى الحقيقى للإبداع . إن وعى بلزاك الأرستقراطى أنتج أعمالاً أدبية تقف ضد الطبقة التى ينتمى إليها ، وعلى المستوى الفلسفى كانت الاتجاهات التى تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقرية بوصفها مصدراً متيافيزيقياً للإبداع ، وهى صورة من صور « الهوس » الذى أشار إليه أفلاطون فى محاورة « فايدروس » . ولكن تم تجاوز هذه النظرية عند هيجل حين أشار إلى الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر ، لكى يستفيد الفنان من موهبته فى إنتاج الأعمال الفنية . أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعى ، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التى يشير إليها النص ، وقد تطورت هذه الدراسات ــ لدى جولدمان ــ إلى سوسيولوجيا الإبداع ، وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوماً عاماً إلى المجتمع الذى يتشكل فى بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة . وكان هذا التحول دليلاً على أن النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصه وهو الوحيد الذى يحدد الخطاب الثقافى للقوى الاجتماعية داخل الأمة . وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعى بصياغة همومه وقضاياه ، فالشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن على حد تعبير لوكاش لأنه يصوغ هموم الوعى صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية . والعمل الفنى بهذا لا يدل على الفنان فحسب ، وإنما يدل على ثقافة المجتمع ، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة . ومن ثم فإن قراءة الملتقى هى إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية فى الحياة اليومية ، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفنى المنغلق على ذاته ، والعمل الفنى المفتوح الذى يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد . والنص المغلق هو النص الذى يعتمد على مفاهيم لا تزال سائدة فى الواقع أو الماضى التاريخى ، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله ، بينما النص المفتوح يتيح للقارىء إنتاج الدلالة ، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة .

الهوامش:

١ ـ زكريا إبراهيم : مشكلة الحرية مكتبة مصر القاهرة ١٩٧١ ص ٣٠ .
٢ ـ تعريف الحرية كما عرفه بعض مفكرى الإسلام هو : « إرادة تقدمتها روية مع تمييز » ، والفعل هو ما يصدر عن الإرادة : انظر فى تفصيل ذلك : مفهوم الحرية فى الفكر العربى المعاصر : منية الحمامى مجلة الفكر العربى المعاصر عدد ٧٨ ـ ٧٩ ص ٣٥ ـ ٤٧ .
٣ ـ الحرية والفعل فى القرآن الكريم : أطلق القرآن صفة الجمال على الفعل الإنسانى ، مثل الصبر الجميل ، والفن هو فعل إنسانى ، وهو ما يعنى أن يتوجه العقل الإنسانى إلى تحقيق صفة الجمال ، والإبداع فى القرآن هو إبداع الفعل اليومى الحياتى ، وإبداع الأعمال الفنية ، والثانية جزء من الأول وتتفرع منه .
٤ ـ تناول جون ديوى موضوع الحرية من منظور اجتماعى وثقافى فى كتابيه الليبرالية والفعل الاجتماعى Liberalism and Social Action (١٩٣٥) ، والحرية والثقافة Freedom and culture (١٩٣٩) . فالمعلم فى المدرسة التقليدية يمثل سلطة عليا تفرض على التلاميذ أشياء معينة ، بينما المدرسة الحديثة التى تسعى للحرية ترى فى المعلم عضواً فى جماعة يعمل مع التلاميذ ، ويؤدى وظيفة اجتماعية ، ويشترك الجميع فى تنسيق مشروع اجتماعى ، وبذلك تصبح أفعال التلاميذ ذات طابع إيجابى يشارك فى العمل ، وتصبح الحرية تنمية مهارات الطلاب .
انظر ؛ أحمد فؤاد الأهوانى : جون ديوى دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٢ .
٥ ـ يرى اينشتين Einstein فى كتابه The World as I see it (١٩٤٨) أن كل فرد منا لا يعمل بوصفه استجابة لضرورة خارجية فحسب ، وإنما وفقا لضرورة باطنية أيضاً . ص ٢ .
٦ ـ ظهرت فكرة الوعى بالمصير محركاً لشخصيات الدراما عند أرسطو فى البداية ، ثم بعثت هذه الفكرة فى شعر هولدرلين Holderlin وبعض الشعراء الألمان فى القرن التاسع عشر . والوعى بالمصير يتضمن الصراع بين الإرادة والضرورة . والضرورة هنا تعنى شروط الحرية التى تتحرك وفقاً لها . ونجد أن لفكرة الوعى بالمصير حضوراً قوياً لدى جورج لوكاتش ، وهى الفكرة التى استخلص منها الوعى الممكن والوعى المجرد . انظر فى تفصيل ذلك :
رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى جورج لوكاتش الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .
٧ ـ انظر فى معارضة ميرلوبونتى للحرية المطلقة عند سارتر كتابه « المرئى واللامرئى » ترجمة سعاد محمد خضر دار الشؤون الثقافية العامة بغداد (١٩٨٧) .
٨ ـ بيير بورديو « الرمز والسلطة » ترجمة عبد السلام بنعبد العالى ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠ ص ٧٥٢
٩ ـ تتبنى الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التى تأتى من الغرب ، بحجة فهم العصر ، دون أن يكون لنا منظومة رمزية بديلة ، مما جعل الأنا تذوب فى الآخر ، وبالتالى تفقد حريتها فى إبداع ذاتها ، وتقع فى التبعية والتكرار والتقليد .
١٠ ـ بيير بورديو : الرمز والسلطة ص ٥٦ .
١١ ـ السابق : ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة .
١٢ ـ المرجع السابق : ص ٦٠ .
١٣ ـ المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث فى الحقيقة المطلقة ، فهذا وهم ، وإنما الذات هى التى تخلع ذلك على الأشياء ، ولذلك يقول نيتشه : « إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذى يتمثل ويفكر ويريد ويشعر بحواسه . . وحتى الذات فإنها ليست سوى اختلاف كباقى الأشياء الأخرى . إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التى تصنع وتخلق وتفكر » .
١٤ ـ بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة ، وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة . انظر تفصيل ذلك فى « مشكلة الحقيقة فى الفكر الفلسفى » رسالة دكتوراه مخطوطة ، لفؤاد زكريا جامعة عين شمس . وانظر أيضا : عبد السلام بنعبدالعالى « أسس الفكر الفلسفى المعاصر » : مجاوزة الميتافيزيقا . دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٩١ ص ١٤٦ .
١٥ ـ مطاع صفدى : استراتيجية التسمية فى نظام الأنظمة المعرفية دار الشؤون الثقافية بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦ .
١٦ ـ « أن تطلق الاسم هو أن تكون سيداً ؛ هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع » ذكر نيتشه هذا القول فى الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار genalogy .
وذكره عبد السلام بنعبد العالى فى كتابه : مجاوزة الميتافيزيقا ص ١٤٨ .
١٧ ـ أميرة حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٩ ص ١ وما بعدها .
١٨ ـ هناك أكثر من ترجمة لفن الشعر عند أرسطو ، منها ترجمة شكرى عياد وترجمة إحسان عباس وترجمة إبراهيم حمادة ،
١٩ ـ هوراس : فن الشعر : ترجمة لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة .
٢٠ ـ انظر :
Hegel:Aesthetics Lectures on phihosoply of fine Art: Trans T.M. Knox Oxford University press. 1975. Vol. I P18.
٢١ ـ كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ترجمة سامى الدروبى،دار الفكر العربى ١٩٤٧ ص ٤١ ـ ٥٥ .

٢٢ ـ انظر :

Milton C .Naim: **Aesthetic Experience and its presuppositions.** Harper & Brothers publishers New York. 1946 p. 144- 146.

٢٣ ـ شارل لالو : الفن والحياة الاجتماعية ترجمة عادل العوا دار الأنوار ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٦٦ ص ١٠٦ .

٢٤ ـ انظر :

M. Horkheimer: **Authorit arianism and The Family Today, in R. N. Anshen, ed., The Family: Its Function and Destiny** (New York: Harper & Barothers, 1949) p. 340.

٢٥ ـ ريتشاردز : مبادىء النقد الأدبى : ترجمة مصطفى بدوى،الدار القومية للكتب القاهرة ص ١٤٠ .

٢٦ ـ فريدريش شيللر : رسائل فى التربية الجمالية ترجمة وفاء محمد ابراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١ .

٢٧ ـ انظر :

H. Arendt ,: **Introduction; Walter Benjamin— 1882** 1940. New York: Schocken 1969. p55.

٢٨ ـ يحيى الرخاوى : قراءات فى نجيب محفوظ الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٩٢ ص ١٦٧ ـ ١٩١ .

ن

الخطاب والسلطة

عند ميشيل فوكو

محمد على الكردى

إن اهتمام فوكو بتأصيل مفهومه « الأركيولوجى » الخاص بالممارسات الخطابية وما أدى إليه هذا التأصيل من تجاوز تام لمفهوم النسق العام الذى تعتمد عليه البنيوية فى بناء تصوراتها وهياكلها المفاهيمية ، قد أدى به ، فى نهاية الأمر ، إلى الوقوع فيما يشبه العشوائية المنطوقية وانعزال الممارسات الخطابية عن حركة الحياة وفعالياتها المختلفة . ومن هنا ، تولدت لديه ضرورة ربط الممارسات الخطابية بضروب من التوجيهات السلطوية التى لا مناص منها لكى تنتظم هذه الممارسات إلى حد ما ولكى تحقق الأهداف الاستراتيجية المنوطة بها والمرغوب فيها من حيث التراكم المعرفى ومساندة التنظيمات والمؤسسات السلطوية فى دعم خياراتها وضبط وتعديل مواقفها وفقاً لمقاومة المادة الخاضعة لها سواء أكانت جسمانية أم نفسية . وهذا هو ما لمسه كثير من المفكرين والكتاب وعلى رأسهم « بارت » فى الوظيفة السلطوية للخطاب ، وهى الوظيفة التى بدأفوكو يعنى بمواجهتها وكشفها وبتحليل التقنيات والوسائل التكنيكية المختلفة التى تعتمد عليها . ولعل ذلك يبرز بوضوح ليس بعده وضوح من خلال « خطابه — البرنامج » الموجه إلى الكوليج دى فرانس والمنشور عام ١٩٧١ (١) .

إن خطورة الوسائل القمعية التى تمارسها السلطة بواسطة الخطاب ليست راجعة ، فى نظر فوكو وكما نتصور لأول وهلة ، إلى وسائل التحكم الخارجية التى عرفتها الكلمة المكتوبة عبر تاريخها العصيب منذ عهود الظلام وحتى بدايات عصر الديموقراطية الحديثة ، وإنما إلى عملية التنظيمات الداخلية للخطاب نفسه ، التى تقضى فى ظل ضروب من الإقصاء والاستبعاد بإقامة مساحات من الصمت والإضمار ومساحات من الإفصاح والإعلان تحكم ما يجب أن يقال ومالا يجب أن يقال وما يخضع للتحديد

والكشف والابتكار وما يتبع نظم التعقيب والتبرير والتكرار ؛ وذلك وفقا لمعايير ضمنية من الخطأ والصواب والحقيقية والزيف لعل أبرزها ما يتجلى فى التحريمات التى تنصب على موضوعات السلطة والجنس .[٢]

وإذا كان هناك ارتباط وثيق بين السلطة والخطاب ، كما يذهب فوكو ، فإن ذلك ليس مجرد تخطيط وتنظيم من قبل السلطة فحسب ، وإنما لأن هناك علاقة أنطولوجية ، إن صح هذا التعبير ، تجمع بين اللغة وأنماط الهيمنة الاجتماعية .

فهاهوذا « أدورنو » « وهورخيمر » يتحدثان إلينا عن الارتباط الوظيفى بين المقولات الاستنباطية والقياسية للعلم أو بين وحدات التنظيم المنطقى وبين التقسيمات المقابلة للواقع الاجتماعى التى تقوم على عملية توزيع العمل . يقول الكاتبان : « علينا أن نوضح أن الطابع الاجتماعى لمقولات التفكير ليست ، كما يعلمنا دور كايم ، تعبيرا عن التضامن الاجتماعى ، وإنما تأكيد للوحدة التى لا تنفصم بين المجتمع وعوامل الهيمنة »[٣]. وهاهوذا « بلانشو » يبرز لنا بدوره عملية الارتباط الجوهرى بين العنف وظاهرة التسمية أو بين اللغة وحقوق السيادة . إنه يقول : « إن من يأخذ الكلمة ليس إلا القوى والعنيف فالتسمية هى هذا العنف الذى ينحى جانبا ما تم تسميته حتى يمكن الاستحواذ عليه فى الصورة المريحة للاسم . والتسمية هى التى تجعل من الإنسان هذه الغرابة المقلقة والقادرة على بلبلة الأحياء الآخرين وحتى هذه الآلهة المنعزلة التى يقال إنها خرساء . إن التسمية لم تمنح إلا لكائن قادر على ألا يوجد وقادر على أن يصنع من هذا العدم قوة ومن هذه القوة العنف الحاسم الذى يخرق الطبيعة ويعنفها ويسيطر عليها وهكذا تلقى بنا اللغة فى جدلية السيد والعبد التى لا تزال تتسلط علينا »[٤] .

معنى ذلك من الناحية الاستراتيجية أن الخطاب يضم ، فى سياقه التاريخى الاجتماعى ، عددا من الاحتمالات التى تم تحقيقها ويلفظ عددا من الاحتمالات التى لم تتحقق بالرغم من معقوليتها . ولكى ندرك طبيعة أو أسباب الاحتمالات التى تحققت دون غيرها ، لابد من القيام بتحليل أو تشخيص بعض مستويات « الحسم » الخاصة بالخطاب . وأهم هذه المستويات — بلا شك — الدور الذى يلعبه الخطاب ، موضوع الدراسة ، بالنسبة للخطابات المعاصرة والخطابات المحيطة به ؛ إذ إن هذا الخطاب قد يقوم بالنسبة لها ، بدور « النموذج الصورى » الذى تحاول أن تطبقه فى حقولها الدلالية المختلفة ، وقد يكون على العكس ، نموذجا معبرا عن خطابات أكثر تعميما وتجريدا منه ، وقد يكون مرتبطا بعلاقة بارزة من التشابه أو التعارض مع خطابات أخرى فى مجال بعيد نسبيا . وليس من شك فى أن معظم هذه الأبعاد التى يولدها الخطاب « الرائد » أو « النموذج » تتواجد أو تتعايش فى الخطاب العربى الحديث والمعاصر وإن كان غالبا ما يتم توظيف هذا النموذج بطريقة ضمنية أو مضمرة . وليس أدل على ذلك من هيمنة « النموذج الغائى » ، الذى انحسر فى أوربا إبان انتشار فلسفة التنوير ، على كثير من الكتابات العربية التقليدية ، بل حتى على بعض البرامج الإذاعية التثقيفية الحالية التى قد لا يخلو مضمونها من مادة علمية لا غبار عليها من حيث فائدتها المباشرة .

لكن مستويات الحسم هذه لا ترتبط بممارسات خطابية بحتة . ذلك أن الاختيار الاستراتيجى لمستوى نظرى أو مفهومى معين فى تكوين خطابى يتصل إلى حد كبير بالوظيفة التى يمارسها الخطاب الرائد فى حقل الممارسات « اللاخطابية » ؛ أو بعبارة أخرى إن الاختيار الاستراتيجى قد ينتمى فى قواعده الأساسية إلى ظروف خارجة عن الحقل الخطابى . وهذا شىء واضح بالنسبة للاقتصاد الذى يلعب دورا هاما على مستوى السياسات الحكومية ، وعلى مستوى الممارسات اليومية والصراعات الاجتماعية والسياسية . كما أن

الاختيار الاستراتيجي يخضع لعملية « تملك » الخطاب نفسه ، إذ إنّ حق إلقاء الخطاب ، أو حق تكوينه سواء من الناحية التخصصية ، وسلطة الوصول إلى الوثائق واستخدامها مقصور في كثير من المجتمعات على فئات محدودة من الأفراد . كما يرتبط هذا الاختيار ، في الوقت نفسه ، بمواضع « الرغبة » من الخطاب ، لأن الاختيار قد يشكل لونا من ألوان الإخراج الخيالي ، أو ضربا من ضروب التحريم أو يمثل عنصرا رمزيا أو أداة إشباع غير مباشرة . وليس هذا وقفا على الخطاب الأدبي أو الخيالي فحسب وإنما هو أمر يشمل أنماطا أخرى عديدة من الخطاب ، سواء في اللغة أو الاقتصاد أو الفلسفة أو الفن .

ولكننا يجب أن ندرك جيدا أن هذه النقاط الاستراتيجية ليست مفروضة على وحدة الخطاب أو نظام تكوينه ، فهي ليست عناصر ملتوية أو مبثوثة فيه بطريقة تعسفية ، بحيث تجعل منه خطابا ثنائيا يتكلم بلغتين : لغة الباطن والظاهر ، أو لغة الحقيقة ولغة الزيف . إن هذه الاختيارات بالرغم من خارجيتها النسبية عناصر مكونة ومؤسسة من عناصر الخطاب .[٥]

تطهير الحقل الخطابي

إن عمل السلطة يتمثل في الخطاب من خلال آليات ضابطة تكتسب عادة صفات الصواب والسوية والمعقولية وهي صفات تعمل بدورها على توفير نوع من المعيارية التي تحدد نطاق المقبول واللا مقبول ومجالات المسموح به والممنوع . وغالبا ما توظف هذه الميكانزمات بطريقة لاواعية لأنها تصبح ، مع مرور الوقت ، جزءاً لا يتجزأ من طرائق إنتاج الخطاب ، كما أنها تشكل حصيلة تاريخ طويل من عمليات التطويع أو التطبيع الفكرى التي توافرت على ترسيخها المؤسسات التعليمية والتربوية والإرشادية والوعظية بما أتيح لها من تقنيات بالغة الفعالية وقنوات اتصال تزداد تطورا يوما بعد يوم .

إلا أنه لما كان الجانب الأغلب من هذه الميكانزمات قد تم ويتم كشفه بصفة مستمرة عن طريق عمليات النقد التي يمارسها الفكر الحر ، فإن فوكو يريد ، في الواقع ، أن ينفذ إلى مستويات أكثر غوراً من عمليات تغييب أو تزييف الوعي المعرفي . من ثم محاولته اقتلاع الأساس نفسه الذي تُناط به عمليات التصور ، وهو ما نعرفه في الفكر الغربي تحت مفهوم الذات أو الشعور ولما كانت فكرة انتزاع هذا المفهوم ليست عملية سهلة المنال ، فإن هذه المحاولة قد عُرفت ، عند فوكو وفي معظم الدراسات البنيوية ، تحت مسمى خلخلة الذات أو إزاحتها عن مكانتها المركزية (dècentrement du sujet) ؛ وبالرغم من أن هذا المبدأ قد بثته في الفكر الغربي من قبل نظرية التحليل النفسي الفرويدي ، إلا أنه لن يتطابق قط عند فوكو والكتاب البنيويين مع مبدأ اللاشعور الفردي ، نظرا لرغبتهم في الإفلات من إسار المجال النفسي . من ثم سوف يميل هذا المبدأ إلى أن يكون شيئا أشبه بلاشعور النسق أو اللغة ، على شريطة أن تفهم اللغة هنا بمعنى جماع النسق العلامي أو الدلالي لأي نوع من أنواع النشاط المعرفي .

إلا أنه يبدو موضوع التخلي عن الذات التأسيسية يتخذ عند فوكو شكلا أكثر جذرية من البنيوية نفسها ؛ فهو يتغلب على هذا الدور التركيبي أو التوحيدي الذي تقوم به الذات بواسطة مفهوم « الكثرة » الذي ابتكره « ريمان » أول ما ابتكر ولكن في نطاق الفيزياء والرياضيات .

ويتلخص هذا المفهوم في رفض الفكرة الفلسفية القديمة للواحد ومتعدداته وارتباطها ضمنا بذات مؤسسة ، أو بفكرة مصدر تنحدر عنه . ومن ثم يبرز فوكو فكرة الكثرة كطريقة لتواجد المنطوقات بالرغم من ندرتها الفعلية ، مع ما تتطلبه هذه الكثرة من « نقاط تفرد » وأماكن شاغرة لقيام « أدوار فاعلة » و « انتظامات تراكمية وتكرار » . ولما كانت الكثرة لا تخضع لنظام « أكسيوماتيكي » ولا لنموذج نمطي ، وإنما هي مجرد تواجد مكاني لا يقوم على أي اتساق مجالي[٦] ، فإن المنطوق الذي يستخلصه فوكو لا يتطابق مع الجملة المنطقية لما تتميز به من اتساق ولما تخضع له من معايير الخطأ والصواب ولا مع الجملة النحوية التي تتطلب علاقة منتظمة أو ثابتة مع فاعل غالبا ما يمثل شخص المتكلم .

مهما يكن من أمر ، فإن خلخلة الذات تقضي ، لأول وهلة على ترابط الأحداث وتسلسلها المكتسب أو المتوارث . وليس من شك في أن فوكو حينما يفعل ذلك لا يبتعد كثيرا عن بعض الفلاسفة المبرزين الذين أثاروا في عصرهم كثيرا من

الضجة والحيرة ، وأقربهم إلى الذهن « نيتشة »[٧] فى موقفه الرافض للميتافيزيقا التقليدية وما تقوم عليه من دعائم منطقية كالسببية والغائية ، و « هيوم » الذى كان أول من فتت المعرفة العقلية وبث البلبلة فى كل المقولات المنطقية الموروثة . وأنا لا أعتقد أن فوكو يطمح إلى أكثر من ذلك ، وإن كانت مطامحه ، فى نهاية المطاف ، لا تعد غريبة بالنسبة للتيارات الثقافية السائدة فى عصره . ولعل محاولة فوكو هذه فى استبعاد أحلام الذات وأوهامها التى تضفيها على « موضوعية » الخطاب هى ما يحاول سحبها كاتب مثل « عابد الجابرى » فى نقده للخطاب العربى المعاصر على كثير من المقولات العاطفية التى تحجب فى « الخطاب النهضوى » رؤية الواقع العربى كما هو عليه [٨] .

ومن ثم ، نرى فوكو يقوم بتبديد ما جمعته العصور السابقة وتشتيت ما نسقته الرؤى القبلية من معطيات وأفكار ونظريات مسبقة . ولعل أول ما يخضعه الفيلسوف لمبادىء طريقته الإجرائية فى القطع والحد والكشف عن الدرجات والمستويات وعوامل التبديل والتحويل هى ظاهرة تقسيم الأنواع الكبرى للخطاب فى الفكر الغربى بين أشكال وأجناس حددت لنا ما نعرفه ونألفه تحت مسميات الأدب أو الفلسفة أو التاريخ أو الخيال . فهو فى الواقع يشك فى هذه التوزيعات المألوفة ، خاصة أن المنطوقات التى تحتوى عليها لم تكن موزعة دائما بالطريقة نفسها ، ولم تكن منتظمة بهذه الصورة التى نعرفها عليها فى الوقت الحاضر . من هنا ، يرى فوكو أنه من الصعب ، مثلا ، أن نطبق مقولة « الأدب » على ما يسمى بثقافة العصور الوسطى أو الثقافة « الكلاسيكية » ، لأن هاتين المقولتين ، حتى لو كان هناك تشابه كبير بين عناصر كثيرة من ثقافة العصر الحاضر وثقافة العصر الكلاسيكى أو الوسيط ، لا تحددان بشكل قاطع ومؤكد حقول الخطاب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ناهيك عن العصور الوسطى ، كما سوف يحددها لنا القرن التاسع عشر أو القرن العشرون [٩] .

وإذا كان الكاتب يشك فى عفوية وتلقائية هذه المقولات التى لا تعدو كونها مبادىء تصنيفية وتنظيمية عامة لا يخلو منها أى أدب أو فكر غربيا كان أو شرقيا ، فما بالك حينما يشكك فى أكثر المفاهيم وضوحا ورسوخا مثل مفاهيم العلم والكتاب والمؤلف ! فبالرغم من وضوح مفهوم الكتاب ، مثلا وبالرغم من حضوره المادى والأدبى ، يرى فوكو أن وحدته ليست كافية لتجنب تنوع الموضوعات التى يمكن أن يعالجها سواء فى مجالات التاريخ أو العلم أو الأدب . وكذلك يرى الأمر بالنسبة لوحدة الخطاب النوعى الذى ينتمى إليه الكتاب أو البحث بالفعل . إذ حتى فى حالة الاتفاق على تحديد الخطاب النوعى ، كالرواية أو التاريخ مثلا ، فهل يمكن أن ندرج تحته كل أنماط وأشكال النوع المطلوب فى ثقة وطمأنينة كاملتين ؟

إن فوكو يشك فى ذلك كثيرا ، ويرى أن أى كتاب لا يعدو أن يكون مجموعة من النصوص التى تردنا إلى نصوص أخرى ، أو حشدا من الجمل يردنا إلى حشد آخر من الجمل . وإنه ، فى خلاصة الأمر ، ليس إلا « عقدة فى شبكة كبيرة »[١٠] .

كما يعتقد الفيلسوف ، فى الوقت نفسه ، أن مفهوم المؤلف ليس أقل غموضا واضطرابا ، وهل يمكن اعتبار اسم صاحبه كافيا حتى ينسب إليه ، وعلى القدر نفسه من الدرجة ما كتبه وهو حى ، وما تركه بعد مماته من أوراق لم يتمها بعد ولم يضع عليها لمساته الأخيرة ؟ وهل يجوز أن يضم إلى عمله الأدبى أو الفكرى ما خطه من مسودات ومشاريع وخطط أولية أو الأجزاء التى محاها من مخطوطاته ؟ وما هو وضع مراسلاته أو الأحاديث التى أدلى بها أو نقلها الناس عنه ؟ هل يضم كل ذلك ، مع اختلاف لغاته ومستوياته إلى وحدة العمل الأدبى أو الفكرى الذى ينسب إليه ؟

من ثم يرى فوكو أنه لا بد أن يكون هناك « مستوى » محدد تناط به عملية تشكيل « الوحدة المعبرة » والتأليف والتنسيق بين كل هذه النصوص المتباينة حتى تفهم جميعا على أنها أجزاء متكاملة من عمل واحد . إلا أن هذه « الوحدة » لا يجب أن تفهم ، مع ذلك على أنها إحدى المعطيات المباشرة للعمل المشار إليه ، إذ إنها تظل « عملية بناء وتركيب » يشيدها القارىء الناقد أو المتلقى حتى يصبح فى استطاعته أن ينفذ من بين علاقات النص ودلالاته إلى القواعد التى تحكم توزيعها ، وتعمل على ترتيبها وتنسيقها . بعبارة أخرى إن أى

عمل فنى أو أدبى لا يشكل ، فى حد ذاته وحدة جاهزة من المعطيات المباشرة التى يمكن قبولها أو تلقيها ، كما هى عليه ، بشكل مؤكد وثابت [11]

وإذا استطعنا بلوغ أسس الخطاب عبر هذه الوحدات المصطنعة كالكتاب أو الجريدة ، أو عبر أى نوع من التنظيمات المعروفة والشائعة كتقسيمات الأجناس الأدبية أو تصنيفات العلوم المختلفة ، علينا أن نتأكد من تلقى هذا الخطاب فى حالة انبثاقه بوصفه مجموعة من الأحداث المستقلة والمتناثرة ، التى لا وجود لها إلا عبر هذا النسيج الذى تقيمه وتبدده ثم تعيد نسجه أمام ناظرينا . وعلينا أن نحذر من رد هذا الخطاب إلى مصدر سابق عليه ، مخافة أن يصبح صورة باهتة ومكررة منه ، ويصبح علمنا به اجتراراً لما سبق ، وترديدا فى ألفاظ جديدة لما عرفناه وألفناه واطمأنت إليه النفوس الوادعة التى تأنف من كل تجديد وابتكار .

بل إن أهم ما يجب أن نحذره هو متابعة أصحاب الاستمرارية واجترار القديم ، حين يرفضون انبثاق أكثر من حدث واحد فى قلب الخطاب ، أو بالأحرى حينما لا يقبلون ظهور أى حدث حقيقى طالما هم يردون كل بداية — خشية ظهور حدث جديد يبدد وهم القديم — إلى مصدر خفى على الدوام، خفى إلى درجة يصعب معها تحديد معنى هذا الخفاء ، اللهم إلا وظيفته النفسية والإيديولوجية المطمئنة . من ثم تصبح كل بداية عودة إلى بداية سابقة عليها ، وتظل على هذا النحو كل بداية حقيقية خفية على الدوام . كما يتصل بهذه الفكرة عن البداية ، التى لا وجود لها إلا فى مخيلة أصحابها ، ميل هؤلاء القوم أنفسهم إلى اعتبار كل خطاب أو قول معلن إفصاحا عن خطاب ، أو قولاً غير معلن سابقا عليه ، ولما كان هذا القول الأول ليس له أى وجود مادى حقيقى ، فإنه يشبه أكثر ما يشبه نوعا من « الصمت » المعبر الذى يسبق الكلام ويمده بمعانيه الخفية : إلا أنه لا يستطيع أن يظهر إلى العيان طالما أن القول الصريح الظاهر يحتل مكانه ويكبته ، الأمر الذى يستمد منه البحث التقليدى باعثين أساسيين :

باعث يجعل من كل دراسة تاريخية ضربا من البحث الدائم عن المصدر ، وضربا من التكرار الأبدى لهذا المصدر الذى لا يخضع لأى تجديد تاريخى ؛ وباعث آخر يكرس مهمة التحليل فى رصد هذه الأقوال الصامتة التى تكون بمثابة القواعد أو المبادىء المفسرة للخطاب أو جماع الأقوال اللاحقة [12]

ولكن هل يستطيع فوكو ، مع ذلك ، أن يتخلص من مجمل هذه المفاهيم وهذه الوحدات القائمة والملحة فى الوجود ؟ ليس من شك فى أن ذلك أمر بالغ الصعوبة . لكن تبقى للكاتب ، على الأقل ، إن لم يستطع التملص منها ، القدرة على إدراك قواعدها المنظمة وكشف البواعث الإيديولوجية المبررة لها . من ثم نراه يعمد إلى أهم هذه التنظيمات والوحدات الراسخة ، ويحاول أن يبدد البديهيات الظاهرة التى تحيط بها ، حتى يُعدها ، إن صح هذا القول ، تلقى ما تبادر إلى ذهنه من أسئلة جديدة : أى تلك الأسئلة التى تخص بنيتها ومنهجيتها وتحولاتها ومجمل القوانين التى تخضع لها وحشد الظواهر التى تصاحبها فى مجال الخطاب والتقسيمات التى تؤدى إليها . بعبارة أخرى ، تلك الأسئلة التى لا يمكن طرحها إلا على ضوء نظرية لا تكتمل عناصرها إلا بظهور حقل الأحداث الخطابية التى تنطبق عليه [13] .

الأحداث الخطابية :

من ثم يتحدد مشروع فوكو ، على مستوى هذه الطبقات العميقة من طبقات المعرفة ، بتحديد مجال « المنطوقات » الفعلية (ènoncès) وإدراكها بعيدا عن جميع أشكال الاستمرارية والاتصال فى حالة تشتتها أو بعثرتها الأولية كأحداث خطابية خالصة . وليس من شك فى أن هذا المشروع المنوط به وصف أحداث الخطاب يختلف جوهريا عن التحليل اللغوى المألوف ، إذ أن هذا الأخير يُهدف به الوصول إلى جماع القواعد الصورية التى تُمكننا من صياغة ملفوظات جديدة على نمط الملفوظات الموجودة ، بينما يَبْرُزُ لنا حقل الأحداث الخطابية كحقل مغلق ومحدود بالمقاطع اللغوية التى تمت صياغتها فعلا [14] .

ولا شك أن وصف الخطاب يختلف تماما فى تقنيته عن تقنية تاريخ الفكر ، إذ أن هذا الأخير يقوم ، فى الواقع ، على

دراسة مجموعة من المذاهب الفكرية ، يحاول أن يصل من خلالها إلى قصد المفكرين ونشاطهم الفكرى الواعى وإلى المضمون الظاهر أو الخفى لرسالتهم أو نظرياتهم . أى أن تاريخ الفكر يسعى ، فى الغالب ، إلى بناء خطاب آخر مواز لخطاب الفكر نفسه ، يعمل من خلاله على التقاط الهمسات أو الهواجس أو النوازع الداخلية التى تشكل خلفية حديث المفكرين ، وتضفى عليه قصدا معلنا أو خفيا أقوى وأرسخ من الجانب المعلن . بعبارة موجزة ، إن تاريخ الفكر يعمل ، فى حقيقة الأمر ، كشفرة رمزية بالنسبة لخطاب المفكرين أنفسهم موضوع الدراسة والتحليل .

أما تحليل أحداث الحقل الخطابى ، الذى يهدف إليه فوكو ، فيختلف كليةً عن ذلك ، إذ أنه يسعى إلى إدراك المنطوقات الخطابية فى أضيق حدود لها بوصفها أحداث فردية ، كما يعنى بتحديد الظروف أو السياق الذى تتواجد فيه ، وإبراز العلاقات التى يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو المتصور بينها .

ولا شك أن الغرض من هذا التحليل هو إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه فى حقله الخطابى ، وتبيان مدى القطع الذى يحدثه فى النسيج العام لهذا الحقل وذلك إلى الدرجة التى لا يستطيع فيها أى منطوق آخر أو أى أثر أيديولوجى معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو يذيب معناه ودلالته فى طيات اللغة الكثيفة (١٥) .

ولكن ربما تساءلنا عن الغرض من عزل الحدث الخطابى عن سياق الفكر أو اللغة ؛ والمقصود بالتأكيد ليس هو تشتيت الذهن أو الحصول على ذرات من المعلومات وإنما هو على العكس ، إبعاد المنطوقات ، التى تم تحديدها ، عن العوامل الذاتية الخالصة ، كقصد الكاتب ونيته وظروف نشأته وتكوينه والرسالة التى يود تبليغها إلى البشرية أو المشروع الفنى الذى كرس حياته لتحقيقه وربطه بمعنى أو مغزى وجوده على هذه الأرض . إن المقصود هو — لا شك — تخليص مستويات أخرى من المنطوقات وأنماط أخرى من العلاقات ، حتى لو كانت هذه العلاقات تنتمى إلى مجالات مختلفة لا تحظى بتبادل معروف، أو مألوف فيما بينها كالمجال الفنى أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو السياسى . والمقصود أخيرا هو تحرير مجال ينعتق فيه المنطوق من كل الارتباطات القبلية ، حتى تتولد منه إمكانيات جديدة أخرى من العلاقات والارتباطات ، وتتكون وحدات علمية ومعرفية مقبولة ، أى لا تقوم على الافتراض التعسفى ، حتى إن لم تتح لها الفرصة التاريخية للظهور (١٦) .

وعلى الرغم من أن مجالات اكتشاف هذه المنطوقات كثيرة ومتعددة ، إلا أن الكاتب يعتقد أن أفضلها ليس بالضرورة هو الذى يساعد على الالتقاط السهل للحظة البناء الصورى للمنطوقات، أو الإلمام الميسر بقواعد انبثاقها وقوانين تحولها وتشكلها . على العكس ، إنه يفضل اختيار المجالات التى لم تنتظم خطاباتها بعد فى مجموعات نظامية دقيقة ، ولم تتولد فيها منطوقاتها وفقا لقواعد تركيبية واضحة . بل ، إذا كان الإفلات من تأثير المفاهيم والوحدات المعرفية التقليدية من الصعوبة بمكان ، فلماذا لا يختار تلك المجالات التى سيطرت عليها طويلا هذه المفاهيم ، وعلى رأسها مقولات المؤلف والتأثر والتأثير والذات والمشروع والقصد والنية ، التى رسختها فى الأذهان دراسات التاريخ الأدبى ومناهج الظاهراتية على اختلاف دروبها وغاياتها ؟ ولعل ذلك يوضح لنا أسباب اختيار ميشيل فوكو لحقل العلوم الإنسانية مجالا لتجاربه وتطبيق نظريته فى أركيولوجيا الخطاب(١٧).

إن محاولة فوكو تخليص مجالات العلوم الإنسانية من تأثير المفاهيم الذاتية والأيديولوجية ودعوته إلى تفتيت الحقول المعرفية المتوارثة لن تجدا طريقهما إلى التحقيق إلا بتقويض دعائم المنظور البنيوى نفسه ، وذلك عن طريق تخليص المنطوقات من كل ما يعلق بالجمل نفسها من أحكام تقويمية ومن صيغ التراكيب اللغوية ومن القوالب المنطقية والتصورات الذهنية ؛ وهو ما لا يتم إلا بتجريد الكلام من كل مضمون مباشر ومن كل الأغراض الخاصة التى شكلته ووجهته فى سبيل تحقيق غايات معروفة معلنة . وإذا كان هذا التجريد ممكناً فلأن اللغة تحمل فى قلبها نوعا من الفراغ الأولى ونوعا من الوجود العشوائى الأجرد الذى لا يتم دخوله إلى حيز الفعل إلا من خلال تجارب تاريخية محددة تضفى عليه انتظامه

واستمراره ، ثم انقطاعه وزواله . وإذا كانت اللغة قابلة بطبيعتها للازدواج ، فهى تسمح ، من غير شك بجانب الموجهات السلطوية التى تملى عليها تنظيماتها الكبرى بظهور ممارسات خادعة ومموهة تختلط فيها الوقائع بالأمانى والرغبات والأغراض الذاتية بالغايات العامة على شكل إسقاطات وتبريرات وتفسيرات لاحقة . ومن ثم نفهم أنه كان لزاما على فوكو، لكى يدرك الاستراتيجيات السلطوية التى تطبع التشكيلات التنظيمية للغة وتلقى بثقلها عن طريق المؤسسات والآليات والتقنيات الفاعلة على الممارسات الخطابية ، أن يتخلص من كل ما يعلق باللغة والخطاب من تصورات ذاتية وأحكام تقويمية وتبريرية مضافة .

المتضاربة التى تؤدى إليها هذه الممارسات . إن الرؤية الوظيفية ، التى يعتمد عليها الكاتب فى وصف ظاهرة السلطة تجعله يهتم فى المقام الأول بتحليل العلاقات التى تنشأ بين الأفراد أو الجماعات ، وهى العلاقات التى تبرز فى صورة « آثار » أى حصيلة مجموعة من الأفعال وردود الأفعال بصدد القوانين والمؤسسات والآليات والأيديولوجيات التى تجمع بينهم أو بينها فى إطار عدد من الاستراتيجيات المتآزرة أو المتضاربة ، وهذا ما يفترض استبعاد كل أشكال السلطة المتبلورة التى تربط علاقات القوة بالتصورات القانونية البحتة ، وبكل الرؤى التى تجمدها أو تشيئها فى نظم الحكم وأدوات الهيمنة والسيطرة كمؤسسات الحكم والإدارة أو حتى بعقلانية خفية أو غائية للتاريخ(١٩) .

السلطة والحرية

إن القضية التى يعنى بها فوكو ليست عملية تقديم أو صياغة نظرية فلسفية مجردة للسلطة ولا تحديد نوع من الأيديولوجيا العامة المناقضة لمبدأ العقلانية الغربية كما تبلور فى إطار الدولة الغربية الحديثة ، أو كما حاول فيلسوف مثل « أدورنو » أن يؤسسه بوصفه نتيجة لازمة لتقدم الحضارة المادية ولتحول مفاهيم التنوير نفسها إلى قوة مدمرة لذاتية الإنسان تحت قناع السيطرة على الطبيعة وإضفاء العقلانية التامة ، ذات النمط الرياضى أو الكمى البالغ الدقة ، على السلوك البشرى(١٨) . على العكس ، إن مقصد فوكو هوإبراز عدد من الميكانزمات المعرفية الأساسية التى لعبت دورا هاما ، عبر الممارسات التاريخية لعلاقات القوى والتوزيعات الاستراتيجية لها ، فى بناء صرح الدولة الحديثة . إلا أن ذلك كله لا يمكن فهمه جيدا إلا بالتعرف على ماهية السلطة التى يرمى إليها الكاتب .

بمعنى آخر ، إن فوكو لا يعنى بتأريخ ولا بتنظير مؤسسات السلطة وصياغاتها القانونية ولا يعنى بالسلطة كمفهوم للمقدرة وما يترتب عليه من محاولات اجتماعية أو سياسية لتملك هذه المقدرة والاستحواذ عليها ، وإنما الذى يعنى به هو العلاقات السلطوية وما تحدثه من آثار بالغة الدقة والخصوصية فى جسم المجتمع ككل . ويحاول فوكو ، فى هذا الصدد ، التمييز بين علاقات السلطة وعلاقات الاتصال ، إذ بالرغم من أن هذه الأخيرة قد تحدث ، عن طريق توصيل المعلومات ، نتائج تؤثر على إعادة توزيع علاقات القوى ، إلا أنها تختلف من حيث الخصوصية عن الأولى . ويفرق فوكو ، بهذا الصدد ، بين ثلاثة نماذج من العلاقات :

(أ) العلاقات القائمة على المقدرات الموضوعية .
(ب) « علاقات الاتصال »
(ج) « علاقات السلطة » .

إن فوكو ينظر ، فى الواقع إلى السلطة ، أى مجموعة علاقات القوة التى تحكم مجتمعا من المجتمعات ، من منظور تاريخى بحت . من ثم ، هو لا يعنى بتحديد طبيعة السلطة ولا ماهيتها من حيث الأسس الفلسفية أو الأنطولوجية التى تقوم عليها وإنما يعنى بها من خلال الممارسات التى تؤدى إليها ومن خلال العلاقات غير المتوازنة ، والأفعال وردود الأفعال

ولا يعنى هذا التمييز النظرى أن هذه العلاقات منفصلة على أرض الواقع إذ أنها فى حقيقة الأمر تتداخل وتتساند فيما بينها بحيث غالبا ما يلعب بعضها دور الأداة بالنسبة لبعضها الآخر . على هذا النحو ، يرى فوكو أن « المقدرات الموضوعية » لا يمكن أن تعمل من غير أن تعتمد على « علاقات اتصال » وذلك على مستوى توصيل المعلومات أو

تقاسم المهام والأعمال ومن غير أن ترتبط « بعلاقات قوى » من حيث فرض بعض المهام أو ضرورات تقسيم العمل أو التأثير الملزم لبعض الطرائق الحرفية المتوارثة . كما يرى أن علاقات الاتصال تقوم بالضرورة على « نشاطات غائية » نظرا لضرورة ضبطها وتوجيهها لعناصر الاتصال ، كما أنها لا تخلو من آثار سلطوية وذلك بالقدر الذى تؤثر فيه على تغيير عناصر الحقل الإعلامى وبالتالى على مواقع المستفيدين منه . وأخيرا هو يرى أن علاقات السلطة تلعب دورا بالغ الأهمية من خلال إنتاج وتبادل العناصر العلامية كما أنها تعتمد اعتمادا كبيرا على النشاطات الموجهة ، أى النشاطات التى تسمح لها بإحداث التأثيرات المطلوبة ، وذلك عبر أدوات التوجيه وتقنيات الإرشاد والتكوين ونظم الضبط والانضباط والتقويم. غير أن ذلك لا يعنى ، فى نظر فوكو ، أن صيغ الترابط أو التساند فيما بين هذه العلاقات تتسم بصفة الثبات والدوام ، بل على العكس إنها دائمة التغير والحركة وفقا لهيمنة نموذج أو آخر من هذه العلاقات على الحقل المطلوب تعديله أو إحداث تأثيرات هامة به ، كما أنها فى الأغلب تتطلب فى كل حالة جديدة نموذجا ملائما له خصوصيته .

من الواضح إذن أن علاقات السلطة ليست منفصلة تماما عن أنماط العلاقات الأخرى ، معرفية ، اجتماعية ، اقتصادية أو سياسية مهما يكن مستواها ، إذ أن السلطة لا تلعب بالنسبة لهذه العلاقات دور القوة المركزية المهيمنة كما تلعب الدولة الممثلة للطبقة السائدة فى التصور الماركسى . من ثم ، هذا الانتشار أو التناثر الذى تعرفه السلطة فى جسم المجتمع كله ، بحيث يمكن انبثاقها من القمة كما يمكن انبثاقها من قاعدة المجتمع أو من بعض مراكز القوة وجماعات الضغط . ومهما يكن من أمر ، فإن السلطة لا ترادف فى معناها الدقيق الهيمنة الأحادية الجانب ، لأنه لا يمكن أن يكون لها وجود ذاتى مستقل أو قائم بذاته . فالسلطة ليست غير فعل لا يتم إلا بما يحدثه من آثار وردود فعل ، وهى لذلك لا علاقة لها بعمليات التفويض أو الإجماع إذ كل هذه الحالات أو المواقف قد تكون « شروطا » لها أو قد تكون هى « أثرا » من آثارها ولكن من غير أى تطابق بينها .

كما أن السلطة تفترض ، من منظور القيادة والحكم ، الحرية كأساس لها فالحرية شرط من الشروط الأولية لقيامها ، وذلك لأن الحرية هى الإمكانية الوحيدة لقيام علاقات حكم أى علاقات تنشأ بين أفعال وردود أفعال . أما فى حالة العبودية ، فالسلطة لا تجد أمامها إلا سلسلة من الحتميات التى لا يمكن أن تقوم بصددها علاقات قوى فعلية . وهذا معناه أن السلطة لا يجب أن تصطدم بالحرية ، وإنما عليها أن تقيم معها نوعا من الأخذ والعطاء والشد والجذب واللعب والمداورة ، وهى إن لم تفعل ذلك تحولت إلى طغيان أو استبداد أعمى . وإذا كانت السلطة لا يقوم لها كيان إلا مع الحرية ، فإن هذا لا معنى له إلا بمقاومة السلطة ومعارضتها ، إذ ليس هناك قوة من غير رد فعل ، ولا ممارسة حقيقية من غير تعارض قطبين أو طرفين[20] .

من ثم ، لا تقوم علاقات السلطة أو القوى على « عداء جذرى » أو خصومة مستفحلة ، وإنما على نوع من التنافس والتنازع اللذين لا يكفان عن إثارة جو من التوتر والتحريض المستمر بين الأطراف .[21] »

نحو ذاتية جديدة

ما معنى ذلك بالنسبة لنهاية المسيرة الفلسفية التى قام بها فوكو خاصة بعد أن استبعد من خطابه، فى البداية ، كل القضايا والموضوعات التى تخص تصورات الإنسان وأحاسيسه وعواطفه وآماله ومطامحه ؟ معناها ببساطة أنه ، بعد دراسته للممارسات الاجتماعية — السلطوية المختلفة ولدورها فى تطويع الفرد وإبرازه فى صورة موضوعية بحتة كشىء قابل للمعرفة والتفسير والتحليل ، أخذ يُعنى بإبراز الجانب الآخر من الفرد وهو إنتاج ذاتيته وحقيقة هذه الذاتية كمحصلة لتداخل علاقات الضبط والتطويع بعلاقات المقاومة التى يظهرها الأفراد . ومن هنا يتبين لنا أن هناك ، كما يذهب فوكو ، صورتين للفرد قد تم ظهورهما فى العالم الغربى : صورة الفرد الخاضع تماما لضوابط السلطة والمتطابق مع معاييرها ، وصورة الفرد الحر المتمسك بهويته الواعى بها . ويعتقد فوكو أن الصراع من أجل الحفاظ على هوية الفرد يبدأ مع حركة الإصلاح الدينى المعروفة بالبروتستانتية إبان القرن السادس عشر ، وإن كان من المعروف أن بروز الروح الفردية فى فرنسا لم يتبلور إلا على إثر التصدعات الكبرى التى أحدثتها الثورة الفرنسية فى البنية

الطبقية الجامدة التى ورثها المجتمع الفرنسى عن العصور الوسطى .

ويعتقد فوكو أن السبب الرئيسى فى شحذ هذه الروح الفردية هو الطابع الشمولى أو الطبقى الصارخ الذى اتخذه جهاز الدولة منذ القرن الثامن عشر وعمله على تبنى ما يسميه « بالسلطة الرعوية » التى كانت لها وظيفتها التعليمية والتهذيبية الخاصة فى قلب الكنيسة وذلك بعد تعديلها وتحويلها إلى نوع من الرقابة الصحية على المواطنين وإلى نوع من الاهتمام برفاهيتهم وسعادتهم على هذه البسيطة . وليس من شك فى أن أهم أسباب هذا الاهتمام هو فطنة الدولة الحديثة إلى دور السكان والصحة العامة فى بناء قوتها وتدعيم الثروة الوطنية . ومن الواضح أن ما يقصده فوكو بالسلطة الرعوية ليس إلا مجموعة السياسات الاجتماعية التى ترسمها كل دولة رشيدة لنفسها بغرض تحقيق أهدافها بصورة منظمة ومخططة . إلا أن المصلحة العامة كانت غالبا ما تختلط فى هذه الأزمنة السابقة على قيام الدولة الديموقراطية المعاصرة ، التى لا تفلت بدورها من الشكوك والاتهامات ، مع مصلحة الطبقات الثرية المهيمنة على زمام السلطة .

ولكن ماذا يقصد فوكو بحديثه عن الفرد وبضرورة تحريره من آليات الضبط والتطويع ؟ هل هو يقترب فى مفهومه من نظرات ماركس أو ڤيبر اللذين ينسبان ، كما يقول الباحث الإيطالى « بيزورنو»[٢٢] إلى علاقات الإنتاج أو الوظائف التنظيمية دورا أساسيا فى تشكيل الفرد وإعاقته عن التطور أو النمو وفقا لرغباته الخاصة ، أم أن منظوره يختلف عن رؤيتهما ؟ إن رؤية فوكو ستختلف كثيرا ، فى الواقع ، عن رؤية ماركس أو ڤيبر ، وذلك لأن هذه الأخيرة ، مهما يكن دور الميكانزمات الأولية سواء أكانت إنتاجية أم تنظيمية ، تفترض صورة مسبقة عن « إنسان » حقيقى له مصالح ومطامح فعلية ، وإلا لم يكن هناك معنى ، بالنسبة للماركسيين على سبيل المثال ، لمفهوم « الضمير الزائف » .

لقد أوصى فوكو ، كما لاحظ ذلك الباحث الإيطالى ، بعدم اعتبار الفرد مجرد « نواة » أولية سلبية تفعل بها السلطة ما تشاء وتشكلها بطريقتها . أى أن الفرد ، فى رأى كاتبنا ليس سابقا على السلطة ، وإنما هو إحدى « آثارها الأولى » كما يجب أن يقول . ويخلص « بيزورنو » من ذلك إلى أنه يجب استبعاد تفسير الفرد على أنه « ذات فاعلة ثابتة الهوية » أو اعتباره أحد « المعطيات » التى علينا أن نسلم بها مسبقا فى أى بحث نجريه عن الإنسان . على هذا النحو ، يبدو الطابع الاتفاقى البحت لمفهوم الفرد عند فوكو ، فهو يجب أن يخضع مثل غيره من الأحداث الأركيولوجية ، كما يقول « بيزورنو » لعمليات من التشتيت والتناثر الضرورية لفك كل الترابطات والتراكمات التصورية التى يقيمها حوله الشعور العام فى كل عصر[٢٣] .

وهكذا تبرز لنا الصورة الوظيفية المحضة للفرد عند فوكو . وذلك يرجع ، من غير شك إلى المفهوم الاستراتيجى الأساسى الذى يبنى عليه الكاتب تصوراته للمجتمع وعلاقات القوى التى تحركه . معنى ذلك أن فوكو لا يرى الظواهر الاجتماعية إلا من خلال عمليات تكنيكية ومناورات تتصارع فيها القوى وتتشكل على إثرها السلطة ، ولكن من غير أن تصل قط إلى مرحلة نهائية وحاسمة وإلا فقدت معناها كعلاقة قوة لا تقوم ولا تستمر إلا بوجود حركة مقاومة لا تكف عن مناوءتها . وليس من شك فى أن ما يرمى إليه فوكو من ذلك هو تجريد مفهوم الفرد من كل عمليات التشكيل التى قامت بها السلطة ، عبر التاريخ لإضفاء مضامين وأشكال معينة على الفرد بغرض تثبيته فى صورة هوية محددة وثابتة ومستمرة ودمجه بإطار مرجعى من النظم والقواعد المعيارية التى ترسم له حدود المسموح والمقبول والمعقول ؛ بحيث يعتبر أى خروج عليها نوعا من المروق والجنون والجريمة . وبالطبع ليس المقصود بذلك هو أن الفرد يستطيع أن يعيش خاليا من كل « مضمون » وبعيدا عن كل تأثير اجتماعى أو اقتصادى أو ثقافى ، وإنما المقصود أن الفرد ليس إلا حصيلة هذه المؤثرات أو الموجهات ، التى يلعب التاريخ فى تخصيصها وتحديدها الدور الرئيس والحاسم ، ولكن مع فارق بسيط وإن كان بالغ الأهمية ، وهو أن الفرد فى رد فعله تجاه قوى السلطة الضاغطة عليه يتميز إلى حد ما بأسلوب رد فعله ، أى بطريقة تجاوبه مع السلطة أو رفضه لها .

إن هذه الطريقة ، التى نشير إليها ، هى نفس القدرة التى تحدث عنها فوكو بصدد الدعوة إلى « الانفكاك » عن الأفكار

والمفاهيم التقليدية الشائعة بغية تأكيد الذات وزيادة التعرف على النفس من منطلق المغايرة . إن الفردية أو الحرية تكون ، من ثم ، فى عدم التطابق مع الآليات الاجتماعية والسلطوية التى تميل إلى إنتاج سلسلة من الكائنات « المتجاوبة » مع أهداف السلطة وعلاقات القوى للهيمنة ؛ ولا شك أن إبرازها أو تحريرها من قبضة المعايير السائدة ليس معناه إلا تحقيق مواقف نقدية من كل ألوان الهيمنة والسيطرة العامة .

إن هذه المواقف النقدية ترتبط ارتباطاً وثيقا بطبيعة العمل الفلسفى نفسه عند فوكو . ذلك أن فوكو لا يعنى فى دراسته التحليلية للماضى بدراسة التاريخ من أجل التاريخ وإنما من أجل تفسير وتوضيح بعض إشكاليات الحاضر .

ولكن بما أنه لا يؤمن بالعلاقات السببية ولا باستمرارية التاريخ ، فهو لا يرى فى الحاضر مجرد نتيجة للماضى وإنما يرى فيه أحد الاحتمالات الممكنة المتولدة عنه أو إحدى الحالات الخاصة التى قد تم تحقيقها . من ثم ، فإن الغرض من دراسة التاريخ فيما يخص بعض المؤسسات الغربية التى يرى فيها الكاتب ضربا من القبليات التاريخية لبعض الممارسات السلطوية الحالية ، ليس هو الوعظ أو التثريب وإنما إفساح المجال لامكانية التعرف على أشكال أخرى محتملة من التطور أو الحدوث ، لأن حركة التاريخ ، فى نظره ، لا هى حتمية ولا منطقية ولا غائية وإنما مجرد حصيلة لتدافع وتصارعات علاقات القوى . وليس من شك فى أنه بهذه النظرة المتحررة من أغلال الماضى وأوهام الاستمرارية يمكن إصلاح الحاضر وتصويب مساره ، ولكن ذلك لا يتم إلا باليقظة المستمرة والمقاومة الواعية الصلبة لعمليات الخداع الأيديولوجى والكشف المستمر الذى لا يكل لوسائل التغييب والتعمية التى تمارسها آليات السلطة ومعاييرها التنظيمية بطريقة شبه طبيعية تجاه الأفراد والجماعات .

خلاصة القول ، إن السلطة تميل بطبيعتها إلى الاستبداد إذ أن جوهرها هو الامتداد والانتشار والهيمنة والسيطرة . ومن ثم ، وجب على المجتمع المدنى ممثلا فى أجهزته ومؤسساته النيابية وفى تشريعاته القانونية والدستورية أنّ يعمل على وقف هذه السلطة عند حدود معينة ، وهى عين الحدود التى تنظمها القوانين والتشريعات والأعراف المتبعة . لكن هذا التوزان لا يتم قط بصورة مثلى ، فالتجاوزات لا تتم فقط ، كما يظن الكثير ، من قبل السلطات المركزية أو « الفوقية » وإنما تحدث كذلك على جميع المستويات الاجتماعية « التحتية » وهى تجاوزات ، فى أغلب الأحيان ، خبيثة وملتوية ، وقد تصطنع الإطار الشرعى نفسه فى تحقيق أهداف واستراتيجيات أصحابها . غير أن حيوية كل مجتمع أو عفونته تتوقف على مدى وعى أفراده وإحساسهم بحقوقهم ومسئولياتهم تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين . ومن هنا نفهم أهمية دور الكاتب أو المثقف المتحرر من أمثال فوكو وسارتر ورسل وغيرهم فى بلورة هذا الوعى وتوجيهه الوجهة الصائبة . ومع ذلك فإن فوكو يظل متميزا عن غيره من فلاسفة النقد والتغيير المعاصرين بعدم إيمانه بمبادىء العالمية ، فالعالمية ، مثل تلك التى قامت عليها فلسفة التنوير ، ليست فى نظره إلا ضربا من التصور المجرد ؛ كما أن الإنسان لا يوجد بطريقة شمولية وإنما من خلال إشكاليات محددة وقضايا بالغة الخصوصية يتحتم على الفيلسوف أن يعى خلفياتها التاريخية وأن يدرك أن تحليله لها ومحاولاته لصياغتها وإيجاد الحلول لها ليس سوى محاولة جزئية مؤقتة تخضع ، كما يخضع الإنسان والمجتمع ، لحركة التاريخ وقاعدة التغير المستمر .

ں

الهوامش :

١ ــ انظر : Michel Foucault. L'ordre du discours. Paris, Gallimard, 1971, pp. 10 - 11

٢ ــ المرجع نفسه ، ص ص ١١ ــ ٣٨ .

٣ ــ انظر : Max Horkheimer. Th. W, Adorno, **La dialectique de la raison** (1944). Gallimard 1974, p. 37

٤ ــ انظر : Maurice Blanchot, **Le Livre à Venir.** Paris, Gallimard, (Folio) 1959, P. 48

٥ ــ انظر : Michel Foucault, Archèologie du Savoir. Paris, Gallimard, 1969, PP. 87 - 93.

٦ ــ انظر : Gilles Deleuze, **Foucault.** Ed de Minuit, Paris, 1986 pp. 22 - 24

٧ ــ انظر : Jean Granier, **Le problème de la vèritè dans la philosophie de Nietzsche.** Paris, Ed. du Seuil. 1966, pp. 39 - 110

٨ ــ انظر : محمد عابد الجابري ، **الخطاب العربي المعاصر** .
دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٨ ، ص . ٣٣ .

٩ ــ انظر : Michel Foucault, **Archèologie du ravoir,** pp. 32 - 33

١٠ ــ انظر : المرجع نفسه ، ص ٣٤ .

١١ ــ انظر : المرجع نفسه ص ٣٥ ــ ٣٦

١٢ ــ انظر : المرجع نفسه ص ٣٦ ــ ٣٧

١٣ ــ انظر : المرجع نفسه ص ٣٨

١٤ ــ انظر : Michel Foucault, «Rèponse au cercle d'èpistèmologie» **Cahiers Pour l' Analyse** 9, 1968, p. 17

١٥ ــ انظر : Michel Foucault, **Archèologie du savoir,** p. 40

١٦ ــ انظر : المرجع نفسه ، ص ٤١ .

١٧ ــ انظر : المرجع نفسه ص ٤٢ ــ ٤٣ .

١٨ ــ انظر : M. Horkheimer et Adorno, **Op. cit.,** P. 98

١٩ ــ انظر : H. Dreyfus et P. Rabinow, **Michel Foucault. Un parcours** philosophique. Paris, Gallimard, 1984, P. 265

٢٠ ــ يقول لنا المفكر « آلان » في تبرير ثنائية « النظام ــ الحرية » : « من الواضح أنه لا يمكن فصل النظام عن الحرية لأن تصارع القوى ، أي الحرب الخاصة القائمة في كل لحظة ، لا يشمل أية حرية . إنها الحياة الحيوانية المفتوحة أمام كل الصدف . من ثم فالمصطلحان النظام والحرية جد بعيدين عن التعارض ، وإني لأفضل أن أقول إنهما متلازمان فالحرية لا تقوم من غير نظام ، والنظام لا قيمة له بدون الحرية » . انظر :
Alain, **Politique** (1912), in F. Chatelet et E. Pisier - Kouchner, **Les conceptions politiques du XXe siècle.** Paris, P.U.F., 1981, P. 158.

٢١ ــ انظر : Michel Foucault, **Pourquoi étudier le Pouvoir** in Dreyfus et Rabinow, op. cit., pp. 313 - 315

٢٢ ــ انظر : Alessandro Pizzorno, «Foucault et la conception libèrale de l'individu», in **Michel Foucàult philosophe.** Paris, Ed, du Seuil, 1989, pp. 238 - 239

٢٣ ــ انظر : المرجع نفسه ، ص ٢٣٩ ــ ٢٤٠ .

هامش الحرية

فى الممارسة الأدبية

عبد النبى اصطيف

يستطيع المرء إذا ما رغب فى استخدام مصطلحى مؤلفى نظرية الأدب[1] (رينيه ويليك وأوستن وارين) أن يشير إلى أن ثمة مدخلين أساسيين لمقاربة موضوع الحرية والأدب : خارجى Extrinsic وداخلى Intrinsic . فأما المدخل الخارجى فإنه يمكن أن ينصرف إلى دراسة الصلات المتبادلة بين مفهومى الحرية والأدب والتأثيرات المتبادلة فيما بينهما ضمن سياق معين من الزمان والمكان والشروط المادية الأخرى ، أو خارج هذا السياق وذلك بالتركيز على الجوانب النظرية والإشكالية فى هذه الصلات والتأثيرات بغض النظر عن الحدود الزمانية والمكانية والشروط المادية المختلفة . وأما المدخل الداخلى فإنه يمكن أن يدرس الفسحة التى يشغلها كل منهما فى الآخر ، فيتناول مفهوم الحرية فى الأدب ، أو يناقش القيم والمبادىء الفنية والأدبية التى تنطوى عليها أفعال الحرية وممارساتها ، ومدى ما تحمله هذه الأفعال وتلك الممارسات من قيم ومبادىء تتصل بالفن والأدب .

والمتتبع لمقاربة العرب المحدثين لموضوع الحرية والأدب يلاحظ أنها فى مجملها مقاربات تنتمى فى طبيعتها إلى المدخل الخارجى . فهى إما أن تدرس الصلات والتأثيرات المتبادلة بين الحرية والأدب ، أو تتتبّع فكرة الحرية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية فى الأدب بوصفها موضوعاً Theme (أو ثيمة كما يفضل بعض النقاد العرب أن يدعوه) ؛ أو تركز بشكل يفوق كل حدود حس النسبة Sense of proportion على المؤثرات التى تحول بين الحرية والأدب ، جاعلة السلطة فى أعلى سُلّم هذه المؤثرات وأهمها . ويغلب على النحو الأخير من مقاربة موضوع الأدب والحرية التفكير فى السلطة على أنها واهبة

الحرية الضرورية للأدب ومانعتها ، والنظر إلى الأدب على أنه منتزع الحرية ، أو مُحَفِّز الإنسان على انتزاعها ، من يد السلطة ، بالثورات المختلفة التي يقف وراءها .

وعلى الرغم من أن لكل مقاربة محاسنها ومساوئها ؛ مؤشراتها الإيجابية وعقابيلها السلبية ، فإنه يبدو للمرء أنه قد آن الأوان لتناول موضوع الأدب والحرية من منظور داخلى يركز على الصلات الداخلية القائمة بين المفهومين ، ويحلل بشيء من العمق مقدار ما ينطوى عليه كل منهما من الآخر . إن من الأهمية بمكان ، من وجهة النظر الأدبية على الأقل ، أن يدرس المرء ــ على سبيل المثال ــ مقولة الحرية فى الفعل الأدبى نفسه ، أو فى الممارسة ذاتها ؛ فيحاول الوقوف بشيء من الأناة على مقدار الحرية الذى تنطوى عليه ممارسة الكتب عندما ينشيء أدبه . والسطور اللاحقة محاولة لدراسة هذا المقدار والتدليل ، من خلال النظر فى طبيعة الممارسة الأدبية نفسها ، على أن الحرية فى الأدب لا تعدو أن تكون مجرد وهم ، وأنها سراب يحسبه الظمآن ماء ولكنه سرعان ما يتبين حقيقته عندما يقترب منه . وهامش الحرية المتاح للكاتب فى أى مجتمع من المجتمعات ، على اختلاف فيما بينها ، محدود جداً ، لا يتجاوز هامش «الرقص فى السلاسل» . إذ ثمة قيود لا يستهان بها من اللغة والفن والتراث ، والمتلقى ، والمجتمع ، وغيرها ما يكفى ليبدد هذه الحرية ، ويذروها أدراج الرياح .

سلسلة القيود

اللغة الطبيعية أداة الأدب التى يتجسد من خلالها . وهذه الأداة ليست ، كما يمكن أن تبدو للوهلة الأولى ، طيعة ، مرنة ، سهلة الانقياد ، حتى للأساتذة فى فن الأدب . ذلك أن لها نظامها الصارم الذى يحكمها على مختلف المستويات . وهذا النظام الذى يسمونه بـ « Langue » يحكم إنتاج الكلام أو « Parole » أو الإنشاء الفردى للكاتب على المستويات المعجمية ، والصوتية ، والفونولوجية ، والصرفية ، والتركيبية ، والدلالية ، والإنشائية Discursive ، والسياقية contextual ، لأنه فى حقيقته نظام علامات signs system تتحدد دلالة كل علامة من علاماته ووظيفتها بموقعها فيه ، وطبيعة صلاتها المتبادلة مع باقى العلامات المكونة له . وهو فى مجموعه يشكل « نظام النمذجة الأولى» «Primary modelling system» الذى يستند إليه الكاتب فى ممارسته الأدبية . والواقع أن الأدب من وجهة نظر سيميائية ما هو غير نظام نمذجة ثانوى[٢] «secondary modelling system» يقوم على قاعدة من نظام النمذجة الأولى (أو النظام اللغوى) ولا يستطيع ممارسة وظيفته وعملياته فى إنتاج المعانى والدلالات الخاصة به دون الارتكاز بداية على هذه القاعدة . فالإنشاء الأدبى فى لغة ما هو نظام علامات من الدرجة الثانية ، يقوم على استخدام مواد ، هى لتوها علامات فى نظام علامات أولى ، هو النظام اللغوى ، ولكنه يستخدمها وفقاً لأعراف إضافية[٣] supplementary conventions تمنحها ما تحمله من معان ودلالات وتأثيرات ما كان لها أن تحملها دونها . ومنتج الإنشاء الأدبى لا يمكنه القيام باستخدام هذه العلامات بنجاح دون أن يكون على وعى كاف بموقعها من النظام الأوّلى . بل إن وعيه بهذا النظام وقدرته على تعبئته هما ما يميزانه عن غيره من منتجى الإنشاءات اللغوية الأخرى ، وفيهما يكمن سرّ تميز إنشائه اللغوى وسموّه على ما سواه وتقديره من قبل المتلقى والنظر إليه على أنه أدب ، أى هما ما يجعلان الكاتب أديباً بالدرجة الأولى . وذلك أن على الكاتب أن يوظف نظام العلامات الأوّلى هذا على نحو تؤدى فيه اللغة وظيفة جمالية ــ وظيفة تبرز إنشاءه الفردى أمام خلفية النظام اللغوى من جهة ، والإنشاءات اللغوية الأخرى من جهة ثانية . وهو لذلك يحاول أن يفيد من نظام النمذجة الثانوى ، بما ينطوى عليه من معايير وقيم ومقاييس وقواعد وقوانين وأعراف خاصة به ، وينشيء نصاً تسود فيه الوظيفة الجمالية Aesthetic Function سائر الوظائف الأخرى التى يمكن أن يؤديها النص ، وتجعل منه بالتالى فناً جميلاً ، أى أدباً .

وفضلاً عما تقدم من قيدى النظام اللغوى ، أو نظام النمذجة الأولى ، والنظام الأدبى ، أو نظام النمذجة الثانوى ، ثمة قيد النظام الخاص بالجنس الأدبى Genre الذى ينتمى إليه نص الكاتب أو يخرج عنه فى وجه من الوجوه . والجنس الأدبى ليس إلا مؤسسة[٤] اجتماعية تتمتع بجميع مواصفات المؤسسات الاجتماعية التى تحكم الممارسات الفردية فى مختلف وجوه الحياة بما تمثله من أعراف وتقاليد وقواعد وقوانين ومقاييس ومعايير وقيم وضوابط ولوائح (بعضها معاصر ، وبعضها

حديث العهد ، وبعضها الآخر عريق يضرب فى أعماق التاريخ) يُشَكِّل مجموعها رقيباً داخلياً يقظاً يدفع الكاتب إلى الشطب والمحو والحذف والإضافة والتغيير والتنقيح والتصحيح ، وربما إعادة الكتابة الجذرية للعمل الأدبى كله . وبمقدار تنامى إحساسه بهذه المؤسسة يكون صراعه المرير معها ، وبمقدار استيعابه لها تكون مرونته فى التكيف مع قيودها وضوابطها والحيلولة بينها وبين خنق صوته الفردى ؛ وبدرجة فهمه لآلية عملها من جهة ، وتَشَكُّل أعرافها ومعاييرها وغير ذلك من جهة أخرى ، تكون قدرته على تطوير هذه المؤسسة أو تغييرها أو ربما الإطاحة بها أو بجانب منها . وبالطبع لا يتاح ذلك إلا للعباقرة الذين يسمون بممارستهم الفذة فوق النظام الذى يخرجون عليه فتغدو ممارستهم السامية والمتفوقة والمقنعة فنياً للمتلقى معياراً[٥] جمالياً يقرّه المجتمع ويدمجه بالمؤسسة القائمة التى تفسح المجال أمامه ليدخل فى نسيج تكوينها ويكوّن معه جسماً متكاملاً له نفوذه وسلطانه على كتّاب الدرجة الثانية وما دونها بشكل خاص يُنَمْذِجُ إنتاجهم وفق معاييره وقيمه وأعرافه وقوانينه ومبادئه .

والحقيقة أن قيد النظام اللغوى وقيد النظام الأدبى وقيد الجنس الأدبى ليست جميع القيود المتصلة بأداة الأدب . صحيح أن اللغة «مادة الأدب كما أن الحجر أو البرونز مادة النحت ، أو الألوان مادة اللوحات ، أو الأصوات مادة الموسيقى . ولكن ينبغى للمرء أن يتبين أن اللغة ليست مجرد مادة عاطلة كالحجر ، وأنها فى حد ذاتها من خلق الإنسان ، وأنها لذلك مشحونة بالتراث الثقافى لمجموعة لغوية »[٦] . فالكاتب الذى يستخدم الإنكليزية أداة له ، ويصوغ من مادتها نصوصه ، يخضع ، سواء أأراد ذلك أم لم يُرِد ، أوعى ذلك أم لم يَعِ ، لتأثير التراث المدون والشفهى الذى تستوعبه هذه اللغة . وكذا الشأن بالنسبة للكاتب العربى الذى يكاد يترنح ، فيما يرى بعضهم ، تحت ضغط تراثه العريق الضارب عمقاً فى التاريخ القديم . ذلك أن التراث القومى للكاتب بشكل خاص ، والمواريث الأجنبية الأخرى التى يتيسر للكاتب الاطلاع عليها اطلاعاً مباشراً عن طريق لغاتها الأم أو اطلاعاً غير مباشر عن طريق لغة وسيطة ، تُشَكِّل فى مجموعها بنية مهيمنة dominant structure أو ساحة مغناطيسية ، تؤثر فى عملية إنتاج إنشائه الفردى ، وبمقدار وعيه لهذا التراث القومى وتلك المواريث الأخرى تكون درجة صلة إنشائه بها . وتتحدد طبيعة هذه الصلة (من حيث كون إنشائه استمرارا لهذه المواريث القومية أو الأجنبية ، أو ثورة عليها ، أو تعديلاً لمسارها) ؛ وتتميز طرق توظيفه لها فى إقامة نظامه الترميزى Code الخاص به والذى يود أن تستوعب رسالته على أساس منه .

ولربما يرى البعض فى الحديث عن تأثير هذه البنية المهيمنة (من التراث القومى والمواريث الأجنبية) فى الممارسة الأدبية شيئاً مبالغاً فيه ، ولكن الناظر فى سبل اكتساب الكاتب خاصة ، والإنسان عامة ، للغة يستطيع أن يدرك بسهولة أنها تكتسب من خلال النصوص المختلفة التى يتماس الإنسان معها فى مختلف مراحل تكوينه الثقافى ، أو بكل بساطة بين لحظة الولادة ولحظة إنشاء نصه الخاص به . ومعنى هذا أن عملية إنتاج نص معين من جانب كاتب معين ليست عملية بعيدة عن كل قيد وشرط ، بل إنها أبعد ما تكون عن الخلق . إنها لا تعدو كونها إعادة إنتاج لهذه النصوص التى خبرها فيما تقدم من سنى عمره . ومقدرة الكاتب تتبدى أساساً فى تشكيله من هذه النصوص ، التى أتيح له تمثلها فى أطوار سابقة من تكوينه الثقافى الممتد من المهد إلى الحد ، نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة به؛ أو إذا شئنا استخدام لغة المجاز حياكته من تلك الخيوط التى وفرها له تكوينه الثقافى نسيجاً محكماً غاية الإحكام ، يصعب ، إلا على القارىء المتمعن والمدقق والخبير ، تمييز خيوطه المكونة له .

والواقع أن هذه النصوص التى تتيسر للكاتب فى مختلف مراحل حياته تكون مُحَدَّدة بشروط تكوينه الثقافى وظروفه ومحدِّدة للنص الذى ينشئه ، أو للنسج الذى يحوكه من خيوطها . وهذه الخيوط أو النصوص عندما تتجاور ، وتتداخل ، وتتفاعل فيما بينها ، فى نصه الجديد ، لا تفعل ذلك بوصفها مجرد نصوص ، وإنما بوصفها **أنظمة دلالة متماسكة** Coherent signifying systems . إنها لا تشبه فى شىء قطع أحجية الجيكسو Gigsaw puzzle . ذلك أنها تتصارع فيما بينها ويحاول كل منها أن يسود الآخر . وحصيلة هذا الصراع أو نتيجته تكون النظام الدلالى المتماسك الجديد الذى يجسده النص الجديد . فالنص الشعرى ، على سبيل المثال ، نص يُنتج « فى الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه »[٧] على حد

قول جوليا كريستيفا Julia Kristeva . ولهذا فإن النص الأدبى الجديد الذى ينتجه الكاتب من النصوص الأخرى هو فى بنيته الإنشائية discursive structure مجموعة تناصات(٨) in-ter-textualities ، أو هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص التى تجرى فيه .

وباختصار شديد إن النص الأدبى الذى يزعم الكاتب أنه أنشأه مُجَسِّداً اختياره الحر ليس غير حصيلة تفاعل نصوص سابقة له . إن بنيته الإنشائية عند التمعن الدقيق فيها ليست غير قطعة موزاييك من المقبوسات . إنه فى حقيقة الأمر استيعاب وتحوُّل لنص آخر ، أو لمجموعة نصوص أخرى، وهامش ممارسة الإرادة الفردية فى عملية الاستيعاب والتحوّل وإعادة الإنتاج ليس واسعاً بأى حال من الأحوال .

وإذا كانت البنى السابقة ؛ بنية النظام اللغوى ، وبنية النظام الأدبى ، وبنية مؤسسة الجنس الأدبى ، وبنية التراث القومى والأجنبى ، بنى ذات صلة مباشرة وعضوية بالبنية الإنشائية للنص الذى ينشئه الكاتب . وغالباً ما تحدِّد ، وإلى درجة كبيرة ، تكوين هذه البنية وعلاقاتها الداخلية ، فإن هناك بنى أخرى ، أو عناصر أخرى فى بنى أوسع تمثل بنية النص مجرد علامة ضمن نظام علاماتها الأشمل ، تؤثر ، على نحو أو آخر ، فى بنية النص الذى ينتجه الكاتب . وربما كان المجتمع من أبرز هذه البنى ، والمتلقى من أبرز هذه العناصر أو العلامات . وإذا كان تأثير المجتمع معترفاً به منذ أمد بعيد ، فإن تأثير المتلقى بات يشكل اليوم حقلاً مهماً جداً من حقول اهتمام النقد الأدبى المعاصر حتى غدا يطبع اتجاهاً هاماً من ~~اتجاهاته هو اتجاه نقد استجابات القارىء ، أو النقد الاستقبالى~~ الذى يُؤكد فيه دور القارىء **بوصفه خالقاً مشتركاً** co-creator (بالمعنى البارتى للكلمة ـ نسبة إلى رولان بارت) للنص الأدبى نفسه ، أو قد يُبالغ فى هذا الدور إلى درجة يغدو معها النص مجرد قراءة لقارىء ؛ لأن النص فى نهاية المطاف ، وكما يبدو لأصحاب هذا الاتجاه ، هو ما يصنعه القارىء به ، فهو الطرف الذى يُحوِّل التجربة الجمالية فيه من طور القوة إلى طور الفعل .

وواقع الحال أنه إذا ما تم تناول النص الأدبى من منظور توصيلى فإن هذا النص ما هو غير رسالة يرسلها مرسل هو الكاتب ليتلقاها متلق أو مستقبل هو القارىء ، وتلقيه لهذه الرسالة ليس مرهوناً فقط بالنظام الترميزى code المشترك بينه وبين المرسل ، ولا بالقناة الموظفة فى إرسال هذه الرسالة وحسب ، وإنما يشمل كذلك صلته بهذا المرسل وموقفه منه وآفاق توقعاته التى ترسمها مواجهته لهذا النص ، فضلاً عن شروط التلقى أو الاستقبال وظروفه وأحواله القائمة أو المفترضة وغير ذلك مما يترك بصمات واضحة على عملية إنتاج الأدب نفسها ، ويحدّ بالتالى من الحرية التى يُفترض أن الكاتب ينعم بها ، أو يتوهم أنه ينعم بها ، فى إنشائه لنصه .

مهما كان الأثر فإن المتلقى ، سواء كان فرداً أو جماعة ، هو جزء من كل هو المجتمع الذى يشكل الوعاء الحيوى لعملية إنتاج الأدب ، والذى تؤدى مؤسساته العديدة أدوارها المختلفة فى عملية الإنتاج هذه .

إن الكاتب بادىء ذى بدء «عضو فى مجتمع ، وذو وضع اجتماعى معين . يتلقى درجة ما من الاعتراف والجزاء الاجتماعيين»(٩) . فهو كائن اجتماعى ، وله وظيفته الاجتماعية المحددة التى يؤديها من خلال المؤسسات الاجتماعية ذات الصلة . وفضلاً عن ذلك فهو يُستخدم أداة اجتماعية هى اللغة الطبيعية (التى يقوم على دراسة هذا الجانب فيها علم اجتماع اللغة ، أو اللغويات الاجتماعية) ، وينتج إنشاء اجتماعياً (ذلك أن الأدب إنشاء اجتماعى يكتب للآخر ، كما يؤكد ذلك رو جرفاولر الناقد اللغوى الإنكليزى المعاصر (١٠) ، ويقوم على دراسة هذا الجانب فيه أيضاً علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب) من خلال مؤسسات تربوية وثقافية وإعلامية لا تقوم إلا فى مجتمع ، وبواسطة وسائل اجتماعية برعاها المجتمع ويموّلها ويتدخل فى كل شاردة وواردة فيها لأسباب ودوافع مختلفة . ويبدو أن جميع ما تقدّمَ من قيود وضوابط تحدّ من حرية الكاتب ، لم يكف ، فكانت الرقابة السياسية والدينية والفكرية والاجتماعية . وكان كذلك درس الأدب الذى أصبح اليوم شأناً اجتماعياً يتولاه أناس أُنيطت بهم مهمة اجتماعية حيوية هى الحفاظ على القيم والمثل والمبادىء التى يجسِّدها الأدب وينقلها من جيل إلى جيل بغاية صون هوية الأمة أو الجماعة التى يفصح عنها . وعلى الرغم من أن الكتّاب يزعمون عادة بأنهم فى إنتاجهم لا يأبهون بهذه الفئة

من الناس التى تحشر أنوفها فى شؤونهم وتناقش نتاجهم على نحو لا يرضيهم فى الغالب ، فإن المرء لا يستطيع إلا أن يقر بدورها فى الترويج لبعض النصوص الأدبية دون بعضها الآخر ، وفى رفع بعض الكتاب وخفض بعضهم الآخر ، وفى توجيه القارىء العام ، وخاصة فى المجتمع الحديث الذى يعوّل فيه القارىء فى معظم ما يشاهد أو يسمع أو يقرأ ، على الناقد الذى يملك الوقت والخبرة النوعية المطلوبة ، ويستطيع أن يوجهه من خلال مؤسسة المراجعة أو الـ Reviewing التى باتت اليوم جزءاً مهماً وحيوياً فى مختلف الأجهزة الإعلامية والثقافية والعلمية .

ولا يدرى المرء إن كان عليه أن يمضى إلى ما لا نهاية فى الحديث عن هذه الشبكة من القيود والأنظمة والبنى التى تحكم عملية الإنتاج الأدبى ، وبالتالى تحدّ من حرية الكاتب . مهما كان الأمر فإن فيما تقدم من حديث يَرْقَى دليلاً كافياً على أن هامش الحرية ، الذى يتمتع به الكاتب عامة ، هامش محدود جداً ، وهو بحاجة إلى مجهر إلكترونى حتى نتبينه بوضوح . وربما كان لذلك هامشاً ثميناً أعتقد أن علينا أن نتوسع به بدل تضييقه ، والتضييق من خلاله على أصحاب حرفة الأدب .

***

فرفقاً بالكتاب ، إذ لهم من قيود لغتهم ، وفنهم ، وبنية تراثهم والمواريث الأخرى ، وتأثير قارئهم ومؤسسات مجتمعهم ، ما يكفيهم ليبدد الحرية «الموهومة» التى «ينعمون» بها .

الهوامش :

(١) انظر : Rene Wellek & Austin Warren, **Theory of literature**, 3 rd edition (Harcourt, Brace & World, inc., New York, 1970).

(٢) انظر : Ann Shukman, **Literature and Semiotics: A Study of the Writing of** Y. M. Lotman (North-Holland Publishing Company, Amsterdam-New york-Oxford, 1977), pp. 23-4.

(٣) انظر : Jonathan Culler, Semiotics in **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,** Edited by Alex Preminger et al. (Macmillan, London, 1975), p. 981.

وانظر أيضاً حول النظامين الأولى والثانوى :

عبد النبى اصطيف ، «بين اللغويات والنقد الأدبى : ١ ـ فى البحث عن قاعدة» ، الفكر العربى (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد (٦١) تموز ـ أيلول ١٩٩٠ ، ص (٦٦) .

(٤) انظر : Rene Wellek & Austin Warren, **Ibid, p. 226.**

(٥) بالمعنى الذى ذهب إليه جان موكارفسكى . انظر كتابه : Jan Mukarovsky, **Aesthetic Function, Norm and Values as Social Facts** (Ann Arbor, Michigan, 1970).

(٦) انظر Rene Wellek& Austin Warren, Ibid, p. 22

(٧) انظر : Julia Kristeva,

Semiotiké, (Paris, Seuil, 1969), p. 257,

نقلا عن كتاب :

Jonathan Culler,

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London, 1981), p. 107.

(٨) ربما يلاحظ القارىء أن صاحب هذه السطور يأخذ بفهم جوليا كرستيفا للتناص Intertextuality كما وضحته فى كتابها «ثورة فى اللغة الشعرية» وانظر تعريفها للمفهوم فى :

Julia Kristeva, **Revolution in Poetic Language**, Translated by M. Waller with an Introduction by L. S. Roudiez (Columbia University Press, New York, 1984), pp. 59-60.

(٩) انظر : Rene Wellek & Austin Warren **Ibid. P. 94.**

(١٠) انظر كتابه :

Roger Fowler **Literature As Social Discourse: The Practice of Linguistic criticism** (Batsford Academic & Educational ltd. London, 1982).



● من موضوعات الجزء الثانى لعدد الأدب والحرية-صيف ١٩٩٢ :

إدوار سعيد : تمثيل التابع

أوكتابيو باث : الديمقراطية : المطلق والنسبى

بربارا هارلو : أدب السجون

حامد أبو أحمد : الديكتاتور فى متاهته

رشيد العنانى : عبور الحاجز المخيف

ريشار چاكمون : الترجمة والهيمنة الثقافية

سليمان العطار : خلية النّحْل ، حرية النحل

محمد بدوى : الكتابة والحنين

يحيى الرخاوى : مستويات توجّه حركية الوجود

فيليب هامون : الأدب = الحرية + القيد

الكتابة بالقلم والكتابة بالدم

حسن حنفى

الكتابة بداية الحضارة . فالحضارة الشفاهية غير المدونة تفيد فى نقل العلم ولكنها تنتهى أيضا بالتدوين . لذلك ارتبطت نشأة الحضارة بمعرفة الكتابة سواء بالرسم أو بالحرف فى مصر القديمة وفينيقيا والصين، ولم تبق بعض الحضارات الافريقية الشفاهية إلا بعد التدوين بالحروف العربية مثل السواحيلية . فالحرف أكثر تقدما حضاريا من الصوت . وكان الكاتب المصرى القديم رمزاً للحضارة المصرية القديمة لتدوين التاريخ على جدران المعابد والمقابر أو على أوراق البردى .

وفى التراث القديم تتبادل النشأتان . فأول كلمة نزلت «اقرأ» وليس «اكتب» أى الصوت وليس الحرف ، ولكن القراءة قد تكون سماعا لتلاوة وقد تكون قراءة لكتابة . فالقراءة تفترض فى الحالة الثانية الكتابة. لذلك يقسم القرآن بالقلم والكتابة « نون والقلم وما يسطرون » (٦٨ : ١) . فالقرآن هو الكتاب كما أن الإنجيل والتوراة هما الكتاب المقدس أو الكتب المقدسة . والكتابة فعل إلهى وفعل إنسانى . والكتاب أيضا هو الأجل . ولكل إنسان صحيفة للأعمال يدون فيها الكتبة والحفظة * ثم توسع مفهوم أهل الكتاب من أصحاب الكتب المقدسة السابقة إلينا فأصبحنا أيضا أهل كتاب نظراً لارتباطنا بالنص ، وعبدة حرف نظراً لانشغالنا بالتأويل الحرفى للنصوص ، وأننا نتوسط بالكتاب بيننا وبين العالم دون رؤية مباشرة له .

وقد بدأ التراث الغربى بالكلمة بالمعنى المزدوج أيضا ، الصوت أو الحرف . الكلمة نطق أى صوت وأمر ، كن فيكون . والكلمة حرف ، ألواح موسى ، الوصايا العشر أو الشىء نفسه ، الشخص أو الوجود . عيسى بن مريم كلمة الله ، الكلمة المتجسدة كما يقول اللاهوت العقائدى المسيحى . وظلت الكلمة إحدى سمات الفكر الشرقى القديم منذ فيلون وإنجيل يوحنا ولو أنها كانت عند اليونان لوجوس ، العقل والمنطق ، الفهم والعلم .

وقد عبر عن ذلك لافل فى كتابه «الكلام والكتابة» فاللغة تعطى الأشياء أسماءها وإن لم تكن مطابقة لأفكارها . والأفكار أكثر من الأصوات، لذلك كان السمع أفضل من البصر ، فالسمع للأصوات والبصر للحروف . وتتمثل فضائل الكلام فى القول والحوار . والصمت صوت سلبى ، لغة باطنية لذلك كان أدل على الإيمان من الكلام . أما الكتابة فإنها تجسد الأبدى فى الزمانى ، والصوت فى الحرف . الكلام أعم من الكتابة وأشمل . الكلام إلهى والكتابة نبوية . والله لا يموت حتى تحيا الكلمة ، والكاتب لا يموت حتى تحيا الكتابة . أما القراءة فإنها

ملء للكتابة . وهى قراءة للداخل وليست للخارج . وكما أن الكاتب معنى المكتوب فكذلك القارىء معنى المقروء .

ثم ثار الفكر الحديث عليها معطيا الأولوية للعمل على النظر . فى البدء كان الفعل عند جوته وليس الكلمة ، تعبيرا عن روح الحضارة العملية التى تهدف الى تغيير العالم ولا تكتفى بتفسيره كما هو معروف من عبارة ماركس الشهيرة . ونشأ علم اللغة الذى يبدأ من التاريخ والمجتمع وليس من الفكر، وظهر مفهوم الكتابة فى الفلسفة الأوربية المعاصرة كبديل عن الكلمة أو النطق والعقل اليونانى ونظرية المعرفة التى تقوم على إثبات الأنا أفكر الفردى أو الجماعى فى المشروع المعرفى الأوربى الذى يعبر عن المركزية الأوربية فى ثلاثة تيارات تبتعد كلها عن الداخل وتدفع بالكتابة نحو الخارج . الأول ، «الكتابة والاختلاف» عند دريدا . فالكتابة لا تهدف الى إيجاد عناصر التشابه بين الأشياء ، والوصول من الجزئيات إلى الكليات ، والتعبير عن القوانين العامة بل تهدف إلى إيجاد الفروق والاختلافات بين الأشياء . فالأشياء متفردة لا جامع بينها . الكتابة هنا مثل النقاط المتناثرة ، عود الى الكتابة بالرسم . وهى اختلافات جذرية لا تعنى فقط غياب التشابه والتماثل بل القطيعة بين الأشياء وغياب أية جسور بينها . المعنى قوة ، والكوجيتو جنون ، والميتا فيزيقا عنف ، والكلام نفس ، والمسرح قسوة ، والعلامة لعب . الكتابة تكشف عن البعد النفسى للكاتب أكثر مما تدل على معنى أو تشير إلى شىء .

والثانى «درجة الصفر» للكتابة عند بارت . وتعنى بداية الكتابة باللا شىء ، باللا معنى ، باللا هدف ، باللا قصد . الكتابة وسيلة وغاية . لا تهدف إلى شىء . تدور حول نفسها ، تظل فى نقطة الصفر ولا تخترق الدائرة . الكتابة تعبير عن العدم ، عدم اللفظ وعدم المعنى . وما ليس له معنى متفوق على ما له معنى ، الكتابة تستقل عن الكاتب ، كما يستقل التأليف عن المؤلف ، والبدن عن الروح . الكتابة وجود لا شخصى . مات الكاتب ، وعاشت الكتابة . الكتابة هى الموت ذاته ، النفى الأمثل ، القتل المؤجل ، تكرار الحياة داخل الموت . الكتابة تسير نحو ذاتها ، نحو جوهرها وهو الزوال .

فإذا كانت الكتابة رؤية ثم صنعة ثم قتلا فإنها الآن غياب ، كتابة بيضاء تبدأ من الصفر وتنتهى إليه . الكتابة لا تصف شيئا فى الواقع بل تقع فى شراك اللغة . فاللغة سلب الكتابة ، مجرد أسلوب .

والثالث «اليد والكتابة» لبراون . الكتابة هنا سمة للوجود ، مرتبطة بالجسم وبحركة اليد ، وبتحسين الخطوط ، وبدلاله الخطوط على الشخصية . الكتابة هنا خارج إطار اللفظ والمعنى والشىء . هى دالة بذاتها ككل متجانس . الكتابة حركة اليد ، واليد حركة الجسم . الكتابة باليد مثل الكتابة على اليد ، تدل على شخصية الكاتب ، ماضيه وحاضره ومستقبله كما هو معروف فى علم قراءة الكف .

وفى واقعنا المعاصر أصبحت الكتابة عنوانا على التمرد والرفض والثورة والثقافة المضادة . الكتابة الرسمية تقابلها الكتابة الأخرى . الأولى كتابة الخاصة ، والثانية كتابة الحرافيش . الأولى كتابة القدماء ، والثانية كتابة المحدثين . الأولى من الآباء والرواد والثانية من الأبناء والأحفاد . الكتابة إما قبول أو اعتراض ، تسليم أو رفض ، طاعة أو تمرد ، الكتابة إذن مزدوجة الطابع من حيث هى تقليد أو تجويد ، نقل أو إبداع ، عقل أو قلب ، نظر أو ذوق ، علم أو فن ، فلسفة أو تصوف ، قيد أو تحرر ، كتابة بالقلم أو كتابة بالدم .

الكتابة إذن نوعان سواء فى علاقتها بالوافد ، تمثل أو رفض ، أو بالموروث ، شرح أو تأليف ، أو بالموضوع ، نقل أو إبداع ، أو بالتاريخ ، صحيح أو منتحل ، أو بالفهم ، حقيقة أو مجاز ، أو بالمنهج ، استنباط أو استقراء ، أو بالواقع ، فارغ أو ذو مضمون ، أو بالتجربة ، تحصيل أو معاناة ، أو بالحرية ، قيد أو تمرد ، أو بالسلطة ، تبرير أو نقد ، وهما نوعان بنيويان كما يقول الانثروبولوجيون فى «النيىء والمطبوخ» ويمكن الإشارة إليهما بالكتابة بالقلم ، والكتابة بالدم .

فالكتابة من حيث الوافد نوعان : الأول قبول وتمثل واستيعاب واحتواء مثل كتابة الحكماء الذين نقلوا وتمثلوا واستوعبوا واحتووا التراث اليونانى أو الفارسى أو الهندى . والثانى رفض ونقد مثل كتابة الفقهاء فى نقض المنطق ، والرد على المنطقيين لابن تيمية وترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان للسيوطى ، والدفاع عن منطق اللغة العربية فى مواجهة منطق اللسان اليونانى كما هو واضح فى المناظرة الشهيرة بين السيرافى ومتى بن يونس . الكتابة الأولى نقل وتكرار وترديد

وشرح وتلخيص أو تأليف فى موضوعات الوافد بعد تمثلها فى الموروث ، والكتابة الثانية تجديد وخلق وإبداع مستقلا عن الوافد فى موضوعات وعلوم موازية . الأولى إعجاب وانبهار ، دفاع وتقليد ، والثانية ، رد و نفور ، هجوم وتجديد . الأولى إعجاب بالوافد ، والثانية دفاع عن الموروث . الكتابة فى كلتا الحالتين ، أداة للصراع بين نوعين من الثقافة ، كل منها يعبر عن موقف حضارى ، كلاهما ضرورى ، أشبه بموقفى وزير الخارجية الذى يتصل مع الخارج ، ويستأنسه فى أحلاف ، ووزير الداخلية الذى يبغى المحافظة على الأمن الداخلى ، ويتشكك فى كل غريب . الأول موقف الحكماء ، الكندى ، والرازى ، والفارابى ، وإخوان الصفا ، وابن سينا ، وابن باجة ، وابن طفيل ، وابن رشد ، وصدر الدين الشيرازى ، والثانى موقف الفقهاء أمثال ابن تيمية ، وابن القيم ، وابن الصلاح .

وظهر النوعان نفسهما من الكتابة فى الفكر العربى المعاصر تجاه الوافد الغربى بين التمثل والاستيعاب من ناحية والرفض والنفور من ناحية أخرى . الكتابة الأولى للإصلاح الدينى والفكر الليبرالى والفكر العلمى العلمانى ، وهى التيارات الرئيسية الثلاثة فى الفكر العربى المعاصر ، والكتابة الثانية للسلفية المعاصرة المكتفية بخطابها الذاتى الذى حوى كل شىء . الأولى انفتاح قائم على الثقة بالنفس والقدرة على التجديد . والثانية انغلاق قائم على الخوف والحذر والترقب والخشية والتمسك بالقديم والاحتماء بالتقليد . الكتابة الأولى تحرر ، والكتابة الثانية قيد . وفى ذلك تقول إحدى الشخصيات لصلاح عبد الصبور فى «مأساة الحلاج» الذى اشتغل بالعلم أولا وهجره الى التجارة :

وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة كالفخار المدهون
الجوهر والذات
الماهية والاسطقسات
والقاتيغوريات
يونانى لا يفهم .[1]

والكتابة من حيث الموروث أيضا نوعان . الأول قول شارح دون إضافة جديد على النص المكتوب . والثانى إعادة إنتاج النص الأول ، فكل قراءة هى كتابة ، واكتشاف بنية جديدة له بعد تغير العصر والزمان الأول . الكتابة الأولى ألفاظ على ألفاظ مثل شرح المفردات، فى حين أن الكتابة الثانية معان على ألفاظ ورؤية أشياء من خلال المعانى من أجل استكشاف آفاق جديدة لم تكن متضمنة فى النص الأول . الأولى شرح وتفسير ، والثانية قراءة وتأويل . الأولى تحليل ، والثانية تركيب . الأولى استهلاك ، والثانية إنتاج ، الأولى سلب والثانية إيجاب . الأولى إحجام والثانية إقدام ، الأولى دفاع والثانية هجوم ، الكتابة الأولى مثل شراح أفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيجل . والكتابة الثانية مثل موقف الأفلاطونيين الجدد من أفلاطون ، وابن رشد من أرسطو ، واسبينوزا من ديكارت ، وهيجل من كانط ، واليسار الهيجلى من هيجل ، والوجوديين من المسيح وهوسرل ، الكتابة الثانية تعيد كتابة النص الأول ، كما أعاد السيد المسيح كتابة العهد القديم فى العهد الجديد ، وأعاد أمل دنقل كتابة «العهد القديم» فى العهد الآتى ، وأعاد كتابة المتنبى فى «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، وكما أعدت كتابة المغنى فى أبواب التوحيد والعدل للقاضى عبد الجبار فى «من العقيدة الى الثورة» . الكتابة الأولى قيد لأنها تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد ، والكتابة الثانية تجديد . الكتابة الأولى عماء ، والكتابة الثانية رؤية .

والكتابة من حيث الموضوع إما شرح لنص وتفكير على تفكير وإما تنظير مباشر للواقع دون توسط نصوص مسبقة بين الكاتب وواقعه . الأولى شرح وتفصيل ، تكرار وإسهاب ، وعماء عن الواقع وكأن النص يولد ذاته ، ويتولد من ذاته ، والثانية إبداع نص جديد بالالتحام المباشر بالواقع . الأولى حضارة ، والثانية علم . الأولى كتابة على كتابة ، وقراءة على قراءة ، والثانية كتابة عن حوادث ، وقراءة لوقائع . وكما لاحظ كير كجارد، الأولى لتلميذ من الدرجة الثانية يتعلم ، والثانى لتلميذ من الدرجة الأولى يُعلِّم . الأولى عن طريق الواسطة ، رحم الرواة ، والثانية بلا واسطة ، مباشرة من السيد المسيح ، والتعلم مباشرة عن الواقع عندنا . الأولى رهبة من العالم واحتماء بالنص ، وانزواء وراء التراث ، واحتماء بأقوال السابقين ، والثانية جرأة على الواقع ، ونزول إلى الشارع ، وحياة التجارب المباشرة ، وإبداع كتابة «طازجة» بدلا من طهى

كتابة مجمدة ، ومضغ لقمة ساخنة بدلا من مضغ لقمة ممضوغة من قبل . ففى العصر الوسيط كانت الكتابة شروحا على شروح ، شروحا على أفلاطون مرة حتى القرن الخامس الميلادى ثم شروحا على شروح أرسطو مرة أخرى حتى القرن الثالث عشر الميلادى . وفى عصر النهضة الأوربية بعد ما بدأت القطيعة مع الماضى وظهور الواقع عاريا من أية نظرية بدأ العقل فى التعامل المباشر مع الطبيعة والمجتمع فأبدع كتابة جديدة تقوم بدور الأساس النظرى الجديد بديلاً عن الأساس النظرى القديم . ومازالت ثقافتنا المعاصرة تعيش على النوع الأول من الكتابة ، شرحا على شرح ، وقولا على قول ، تبعية لنص ، والكتابة الثانية تحرر لأنها عود إلى الطبيعة مصدر كل نص . الكتابة الأولى تقليد والكتابة الثانية تجديد . الكتابة الأولى عماء ، والكتابة الثانية رؤية . اعتمادا على حجة السلطة وليس برهان العقل ، بصرف النظر عن مصدر القول ، قال ابن تيمية أو قال كارل ماركس ، قال الله وقال الرسول أو قال أبى ومعلمى وشيخى ، قال القدماء أو قال المحدثون ، قال الرئيس أو قال زعيم المعارضة . الكتابة الأولى قيد ، والكتابة الثانية تحرر ، الكتابة الأولى وظيفة ، والثانية استشهاد . وهو ما صوره صلاح عبد الصبور فى «مأساة الحلاج»:

السجين الأول : هل تبحث فى أسرار الكون ؟

الحلاج : بل أشهدها أحيانا[٢]

والكتابة من حيث الصحة التاريخية نوعان : نقل صحيح من يد الكاتب الى كاتب آخر عن طريق المناولة أو الإجازة على ما هو معروف عند القدماء فى مناهج النقل الكتابى ، وكتابة منتحلة من يد مبدع وهو ما سماه الأصوليون القدماء أيضا الوضع بالمعنى . الكتابة الأولى وثيقة تاريخية صحيحة من حيث مؤلفها ، طولها وخطها ، موثقة توثيقا شرعيا من حيث صاحبها وناسخها ومالكها وزمان ومكان نسخها . والكتابة الثانية إبداع فنى ، قياسى أدبى ، مؤلفها ومالكها مجهولان ، وزمان ومكان تأليفها مجهولان . هى كتابة منتحلة من حيث الصحة التاريخية ، ولكن من حيث البنية الغنية تعادل الكتابة الأولى . وأحيانا تتفوق عليها . فالشعر العربى المنحول لا يقل قيمة عن الشعر العربى الصحيح . وأرسطو المنحول لا يقل أهمية وأثرا عن أرسطو الصحيح . وأفلاطون المنحول إكمال لدلالة أفلاطون الصحيح . ووصايا أم الاسكندر الى ابنها تعبير عن الأخلاق الإسلامية من خلال الأخلاق اليونانية قياسا على وصايا لقمان لابنه وهو يعظه ، وأدبيات الجهاد ، وكتب التوراة المنتحلة والأناجيل المنتحلة لها أبلغ الأثر فى تشكيل العقائد والأخلاق مثل كتب التوراة والأناجيل الرسمية . الانتحال إذن تعبير عن الإبداع الفردى والجماعى ، ورفض للتكرار والتقليد والتبعية لتراث القدماء دون مساهمة كل جيل . الكتابة إثبات لوجود الحاضر ، وإضافة إلى تراث الماضى . أنا أكتب فأنا إذن موجود . الكتابة المنتحلة قياس فى الكتابة ، إبداع قياس . النص الصحيح هو الأصل ، وظروف العصر الجديد هو الفرع . والنص المنحول نتيجة لقياس ظروف العصر أى الفرع على معنى النص الصحيح أى الأصل نظرا للتشابه بين النص الأول والظرف الثانى . فإذا قال المسيح إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة السمكة الحقيقية فى شبكة الصياد الى أعشاب البحر فيبدع النص المنحول قياسا على هذا المثل إن نسبة الإيمان الصحيح إلى الإيمان الكاذب كنسبة الحجر الثمين الى الحجر الصوان أو كنسبة الذهب الصحيح الى النحاس الأصفر ، أو الجوهرة الى الحجارة أو الورد إلى الشوك أو الأرز إلى الحصى أو القمح إلى الحنظل . المعنى واحد وإن اختلفت الأمثلة طبقا للبيئات البحرية والزراعية والجبلية . وإذا فهم سليمان لغة النحل والهدهد فى النص الصحيح فإنه يفهم أيضا لغة باقى الحشرات والطيور والهوام والسباع فى النص المنتحل . لا يوجد هنا خروج على النص الأول بل إمداد له وتقوية لمقصده . وإذا قام الرسول بلحس الشجرة اليابسة فأصبحت خضراء فى النص الصحيح،فإنه يلمس الضرع الجاف فيمتلىء باللبن ، ويلمس الأرض الصفراء فتتحول الى خضراء فى النص المنحول . وإذا سبح الحصى بين يديه فى النص الصحيح فإن كتف الشاة يكلمه ويحذره بأنه مسموم ، وحفيف الشجر يهامسه فى النص المنحول . وإذا سار رسول على الماء فى النص الصحيح فإنه يسير على الهواء فى النص المنحول . ويستمر القياس الإبداعى حتى يسير على القمر ، ويتجول بين الكواكب والأقمار[٣] . الكتابة الأولى قيد بالرواية والكتابة الثانية تحرر بالخيال الإبداعى للفرد والجماعة . الكتابة الأولى موت ، والكتابة الثانية حياة .

والكتابة من حيث الفهم نوعان : ظاهر ومؤول ، حقيقة ومجاز ، محكم ومتشابه ، مجمل ومبين ، مطلق ومقيد ، عام

وخاص . الشق الأول من هذا المنطق اللفظى لفظ واحد ، يعبر عن معنى واحد ويشير إلى شىء واحد ، أقرب إلى العلم والمنطق . والشق الثانى لفظ واحد يعبر عن معنيين ويشير إلى شيئين أو أكثر ، أقرب الى الأدب والفن . الكتابة الأولى تعتمد على المقولات ، والثانية على الصور الفنية . الأولى تنظير ، والثانية تخييل . يستعمل العلم والمنطق الكتابة الأولى بينما يستعمل الدين والفلسفة الكتابة الثانية . الحقيقة والظاهر والمحكم والمبين والمقيد نواة المعنى المرتبط بالاشتقاق فى حين أن المجاز والمؤول والمتشابه والمجمل ؟ يتغير بتغير مستويات الكاتب أو القارىء وأحوال العصر . ليس الشىء مدركا حسيا فقط أو مقولة عقلية فحسب بل هو أيضا صورة فنية[٤] . إذ لا تتم علاقة الإنسان بالعالم من خلال الحسى فقط أو من خلال العقل فحسب بل أيضا من خلال الوجدان . البعد الجمالى بُعد معرفى وعملى فى آن واحد ، يعطى إمكانيات أكثر للمعرفة ، ويحبّذ الناس للفعل . اللون الأحمر للثورة والتمرد ، واللون الأخضر للزراعة والنماء واللون الأسود للظلم والحداد ، واللون الأبيض للسماحة والعفو . لا يعيش الإنسان فى هذا العالم عالما فقط يعتمد على الحس أو فيلسوفا فقط يعتمد على العقل بل شاعرا يتعامل مع الصور الفنية . الإنسان شاعر الوجود «واللغة منزل الوجود» كما يقول هيدجر . الصورة الفنية أسرع فى الفهم ، وأدخل إلى القلب ، وأبلغ فى الإقناع ، وأسرع فى الأثر . أما المؤول فإنه يكشف عن مستويات الفهم المختلفة طبقا لأعماق الشعور واختلاف الثقافات . يفرز المؤول دلالات جديدة طبقا للذات العارفة ومستواها فى الفهم ودرجتها فى العمق . أما المتشابه ، فإنه يكشف عن البصر الاحتمالى فى فهم النص ليسمح بفردية فى التفسير وشخصية فى الفهم . ليس السلوك حسابا رياضيا حتميا بل يتم وفقا لاحتمالات عدة قائمة ، على حرية الاختيار . أما المبين فهو تحويل الاحتمال الى ترجيح ، ومساعدة فى الاختيار عن طريق البيان النظرى . أما المقيد فإنه يكشف عن بعد الزمان والمكان . فالنص تاريخى فى أحد مرتكزاته ، يسير فى العالم كالمخروط أو كالمثلث المتساوى الساقين رأسه المدبب إلى أسفل وقاعدته العريضة إلى أعلى . هو المحيط المتحرك بالنسبة للمركز الثابت فى الدائرة . أما الخاص فإنه يكشف عن فردية التفسير وأن من النصوص ما ينطبق على شخص أو أشخاص بأعيانهم دون غيره أو غيرهم ، فالناس لا تتشابه ولا تتوازى ، ولا توجد على التبادل . المعنى الواحد قيد ، والمعنى المزدوج تحرر . المعنى الواحد ثبات ، والمعنى المزدوج تحول . الظاهر والحقيقة والمحكم والمبين والمقيد الخاص موت ، والمؤول والمجاز والمتشابه والمجمل والمطلق حياة . ويبدو هذا الازدواج فى مأساة الحلاج فى المحاكمة فى حوار قاضى السلطان أبو عمر وقاضى الحق ابن سريج :

أبو عمر : والأقوال الغامضة المشتبهات القصد

ابن سريج : الوالى والقاضى رمزان جليلان
للقدرة والحق[٥]

أبو عمر : هل هذا أيضا من أحوال الصوفية .
أمر يستخفى خلف الألفاظ المشتبهة[٦]

أبو عمر : تؤدى هذى الألفاظ المشتبهة
بالفقراء إلى نبذ الطاعة[٧] .

والكتابة من حيث المنهج نوعان : كتابة تأتى عن طريق الاستنباط ، استنباط النتائج من المقدمات وتعتمد على الاستدلال ، ومقياس صدقها فى تطابق النتائج مع المقدمات . وكتابة أخرى تأتى عن طريق استقراء الجزئيات من أجل الوصول إلى قوانين كلية تندرج هذه الجزئيات تحتها طبقا لاطراد الحوادث وتماثل الجزئيات . وقد تتفق النتائج فى الحالتين إذا كانت المقدمات فى الاستنباط مستقرأة فى الواقع ، وإذا كان الاستقراء تاما يسمح بالتعميم فلا فرق بين التنزيل والتأويل من حيث النتيجة إنما الخلاف فى المنهج . يقين الأول فى المقدمات بينما يقين الثانى فى النتائج . كلاهما يتعامل مع الواقع أو التجربة الحية ولكن على نحوين مختلفين ، استنباطاً من مقدمات يقينية فى الأول واستقراء للشواهد والقرائن فى الثانى . وإذا كان التناقض قد وقع بينهما فى الغرب ، بين ديكارت وبيكون ، بين العقم والإنتاج ، بين الصورية والمادية ، بين التحليلية والتركيبية ، بين العقلية والحسية،فقد تم الجمع بينهما فى علم أصول الفقه ، استنباط العلل من الأصول ثم استقراؤها فى الفروع . الأولى كتابة المناطقة والفلاسفة والفقهاء والثانية

كتابات الصوفية والعلماء . وقد غلبت على كتاباتنا فى الفكر العربى المعاصر الكتابة الأولى ، الكتابة من معارف معلومة سلفا قبل البحث عنها ، أفكار موروثة أو آراء منقولة واستنباط أحكام منها ثم فرضها على الواقع فلا تطابقه ، فترفض الواقع وتدينه أو يرفضها الواقع إذا كان عصيًا . كثرت الشعارات فى ثقافتنا المعاصرة نستنبط منها نظمنا السياسية والاجتماعية،وغابت الإحصائيات الدقيقة من مكونات الواقع فظل بعيدا عنا لانفهمه ونعجز عن التعامل معه . قد يكون ذلك أحد الموروثات الثقافية القديمة فى شمول العلم الكلى وأفضليته على العلوم الجزئية . فالله يعلم الكليات ، ويعلم الجزئيات بعلم كلى . ومع ذلك فقد كانت الكتابة الأولى أقرب إلى الأمان والإيمان نظرا لأنها تبدأ من مقدمات يقينية غير قابلة للشك مثل المقدمات الرياضية التى لا تخيف أحدا أو العقائد الإيمانية التى يسلم بها الجميع . لذلك كان ديكارت صديقا لرجال الدين . واستعمل مالبرانش وليبنتز المنهج الاستنباطى لتبرير العقائد . فالعقل يقبل أكثر مما يرفض ، ويبرر أكثر مما ينقد فى هذا النوع من الكتابة . فإذا رفض العقل فإنه يعتمد فى ذلك على معطيات الواقع والتاريخ مثل كتابة اسبينوزا . أما الكتابة الثانية فقد كانت أقرب إلى الرفض والشك فى الموروث مثل كتابة بيكون ولوك وهوبز وهيوم وكل التيار التجريبى الذى يبدأ بمعطيات الحس دون المسلمات الرياضية أو العقائدية . وكما قد يبرر العقل دائما أو يثور فكذلك الحسى قد يثور دائما أو يبرر كما هو الحال فى الوضعية التى تبرر الواقع دون رفضه أو تغييره[٨] . ومازالت ثقافتنا ترى أن الاستنباط ، أى أخذ معارف جديدة من معارف قديمة ، أقرب إلى الإيمان من الاستقراء الذى يأخذ معارف جديدة من الواقع مع نقد الموروث ، مع أن للواقع الأولوية على الوحى فى أسباب النزول ، والزمان والمكان لهما الأولوية على عموم التشريع فى الناسخ والمنسوخ[٩] . الكتابة الأولى كتابة بالقلم بينما الكتابة الثانية كتابة بالدم . الأولى تؤدى الى المناصب والثانية تؤدى إلى السجون .

والكتابة من حيث العلاقة بالواقع نوعان . الأولى تطير فوقه ولا تمسه أو تتراكم فوقه ، طبقات فوق طبقات ، لا تؤثر فيه ولا تحركه بل تكون عبئا عليه وستارا يحجب رؤيته . والثانية تنخر فى الواقع ، وتدخل فيه وتحركه وتدفعه وتحلله وتكشف عن عناصره المكونة من أجل إعادة تركيبه على نحو أفضل . الكتابة الأولى تشبه الطلقات الفارغة بينما الثانية التصويب فى المليان . الأولى معلومات والثانية علم . الأولى نظر أجوف مجرد عن العمل والممارسة والثانية تحريك نظرى وممارسة عملية . الأولى كتابة فى ذاتها . وسيلة وغاية ، تحصيل حاصل ، كلام دون إشارة ، قول دون تبليغ ، أصوات بلا معان ، كم دون كيف ، بدن بلا روح ، مياه راكدة دون مصب والثانية كتابة لغيرها ، وسيلة الى غاية ، كشف جديد ، علامة وإشارة ، إعلان وتبليغ ، دلالات ومعانى ، كيف قبل الكم ، وروح قبل البدن ، ومياه جارية نحو مصب . الأولى تبغى الأمن والسلامة ، والثانية مخاطرة ومجازفة . الأولى إبراء ذمة ، وعجز عن المواجهة ، أضعف الإيمان . والثانية عهد ذمة ، وإحساس بالواجب والمسؤولية ، وأيمان الشهداء . الأولى مثل الأيديولوجية الألمانية التى حاول بها اليسار الهيجلى تغيير المانيا ، والثانية مثل البيان الشيوعى الذى يريد تغيير المانيا بالفعل والذى كان وراء كوميونة باريس فى ١٨٤٨ . الأولى تؤهل للمناصب الرفيعة وللقيادات والمراكز السلطانية ، والثانية تؤدى الى السجون والمعتقلات . الأولى موت الأحياء والثانية حياة الأموات[١٠] .

والكتابة من حيث المصدر والنشأة نوعان : الأولى كتابة العلماء الذين يعتمدون على العقل أو المعارف التاريخية السابقة القائمة على التحصيل،والثانية كتابة أصحاب الأذواق الذين يعتمدون على تجاربهم الشخصية . الأولى فتاوى الفقهاء ، والثانية مواجيد الصوفية . ومن هنا نشأ الصراع بين الفريقين . الأولى كتابة من الخارج إلى الداخل ، والثانية كتابة من الداخل إلى الخارج . الأولى نقل من ميت عن ميت ، كما يقول ابن عربى ، والثانية مشابهة بين حى وحى . الأولى مهنية رسمية تمحى الشخصية الفردية فيها ، لا تتغير من زمان إلى زمان ، ولا تتبدل من مكان إلى مكان،مثل المعارف الرياضية والقوانين العلمية . والثانية شخصية فردية ، مرتبطة بحياة أصحابها ومصائرهم . الأولى كتابة بالعقل ، والعقل واحد . والثانية كتابة بالوجود ، والوجود متفرد . كتب أفلاطون وأرسطو وكانط وهيجل فى النوع الأول بينما كتب سقراط وأوغسطين وديكارت وكير كجارد وماركس ونيتشه ومعظم فلاسفة الوجود فى النوع الثانى . الكتابة الأولى حلول ، والكتابة الثانية أزمات . الأولى عقل والثانية انفعال ، الأولى هدوء وطمأنينة ،

والثانية قلق وهم ، الأولى لا شأن لها بالسير الذاتية لأصحابها والثانية سير ذاتية . لا فرق فيها بين الكتابة والكاتب ، بين النظرية والحياة ، بين الرأى والشخص . تعرف الفلسفات من السير الذاتية كما عرفت فلسفة أوغسطين فى الزمان من الاعترافات وفلسفة كير كجارد وجابريل مارسل وبول هنرى نيومان من اليوميات الميتافيزيقية ، وكما تعرف فلسفة زكى نجيب محمود من قصة نفس وقصة عقل و« حصاد السنين» . الأولى موضوعية والثانية ذاتية . الأولى باردة والثانية حارة . الأولى من أبوللو ، والثانية من ديونيزيوس . وفى هذا السياق يروى الصوفية عن الحلاج مأساته فى النوع الثانى :

لا تبغ **الفهم** أشعر وأحس
لا تبغ العلم . . . تعرّف
لا تبغ النظر . . . تبصّر[11] ،

ثم يقول الواعظ فى النوع الأول :

والعاقل من يتحرز فى كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاضى أو دال
أو محتسب أو حاكم[12]

ويرد الحلاج بالنوع الثانى :

الحب الصادق
موت العاشق[13]

ويقول أيضا :
فلم يسعد العلم قلبى بل زادنى حيرة واجفة[14]

وفى حوار بين العلم والعشق يقول محمد إقبال :

قال لى العلم غرورا   إنما العشق جنون
قال لى العشق مجيبا   إنما العلم ظنين
لا تكن سوس كتاب   يا أسيرا للظنون
فمن العشق شهود
ومن العلم حجاب
من لهيب العشق ثارت   ثورة فى الكائنات
وشهود الذات للعشق ، وللعلم الصفات

ومن العشق ثبات   وحياة ومات
علمنا سؤل جلى
عشقنا خافى الجواب
معجزات العشق ملك   زانه فقر ودين
وعبيد العشق أدنا   هم له عرش مكين
ومن العشق زمان   ومكان ومكين
إنما العشق يقين
وبه يفتح باب

ألفه المنزل فى   شرع من الحب حرام
خطر البحر حلال   راحة السرب حرام
خفقة البرق حلال   وفرة الحب حرام
علمنا نسل الكتاب
عشقنا أم الكتاب[15]

والكتابة من حيث التحرر نوعان . كتابة تقيد وتلزم وتوجب ، وكتابة تحرر وتطلق الصراح . الأولى تزيد الهم . وتثقل على القلب ، والثانية تزيح الهم وتفرج الكرب . الغرض من الأولى الإحكام والسيطرة والمنع والقهر والأمر والزجر ، والغرض من الثانية التحرر والانطلاق ، وإزاحة العوائق ، وإسقاط السدود . الأولى كتابات الشريعة والقانون واللوائح والقواعد والبنود ، قانون العقوبات ، لوائح المؤسسات ، نظم الشركات ، الأعراف الاجتماعية والآداب الشكلية التى تحدد من الفعل من أجل تنظيمه ، وتحكم القيد من أجل السيطرة على الفعل . والثانية كتابات المجددين والمصلحين والثوار التى تزيح القوانين عن الواقع المتغير . فالثورة قانون الواقع المتحرك كما أن اللائحة التنظيمية قانون الواقع الساكن . التوراة قيد بالقانون والإنجيل تحرر من القيد وإعلان العودة إلى البراءة الأولى ، المحبة والتسامح . الشريعة قيد عند الفقهاء ، والحقيقة تحرر عند الصوفية . فلو عاش الإنسان تحت قيد الحرام والواجب والغرض لنفق ومات ، ولو عاش حياة العشق والحلال والمباح والعفو لتحرر وخلد . وفى ذلك يقول الشاعر محمد إقبال :

إن سرت فى اللحون دعوة موت   حرم الناى عندنا والرباب[16]

وهـذا هو معنى نشيـد الفرح عنـد شيلر الذى يـوحـد ما فرقته القواعد . وهذا هو معنى الإيمان بالله عند الحلاج الذى يؤدى إلى التحرر لا إلى القيد إذ يقول :

أين الله ؟
والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطى مذهوب اللب
قد أشرع فى يده سوطا لا يعرف من فى راحته قد وضعه
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه
ورجال ونساء قد فقدوا الحرية
تخذتهم أرباب من دون الله عبيدا سخريا[١٧] .

ويقول أيضا :

يا شبلى
الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى . . . كيف أغض العين عن الدنيا
إلا أن يظلم قلبى[١٨]

وأخيرا ، الكتابة من حيث علاقتها بالسلطة نوعان : كتابة بالقلم ، وكتابة بالدم ، كتابة بالأسود وكتابة بالأحمر ، كتابة على الورق وكتابة فى التاريخ . الكتابة الأولى تعطى لصاحبها الوظيفة والمنصب والجاه والمال والسلطان . والكتـابة الثـانية تؤدى بصاحبها الى السجن والتعـذيب والاستشهاد . الأولى ترضى السلطان كما هو الحال فى فتاوى فقهاء السلطة ، والثانية تدافع عن حقوق العامة ومصالح الناس كما هو الحـال لدى فقهاء الأمة . وقد كانت تهمة الحلاج من فقهاء السلطان أنه **كان فقيها للعامة . وليس من فقهاء الله . فالله والسلطان ، أبانا الذى فى المباحث شخص واحد .**

ابراهيم بن فاتك : هذا رجل يلغو فى أمر الحكام
ويؤلب أحقاد العامة[١٩]

الحلاج : ماذا نقموا منى . . .
وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه[٢٠] .

ويقول مداح السلطان :

هيا احملنى للقصر الأبيض
كى أمدح مولانا والى الشام
بمعلّقة من قافية اللام
وأعود بمهر و فتاة وغلام[٢١] .

ويقول فقيه السلطان أبو عمر :

الآن عدو لله وللسلطان يؤدب[٢٢] .

ويرد الحلاج :

الحلم جنين الواقع
أما التيجان
فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله
والناس سواسية عندى
من بينهم يختارون رؤوساً ليسوسوا الأمر
فالوالى العادل
قبس من نور الله ينور بعضا من أرضه
أما الوالى الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس
كى يفرخ تحت عباءته الشر[٢٣]

ويقول أيضا :

لا يفسد أمر العامة الا السلطان الفاسد يستعبدهم ويجوعهم[٢٤]

الكتابة الأولى بـاليد ، قـول باللسـان دون اعتقاد واقتنـاع ، والكتـابة الثـانية تعبـير اعتقاد . الأولى تتغير بتغير العصـور والأزمان والنظم الاجتماعية والسيـاسية ، تبغى تبـرير نـظم الحكم ، والثـانيـة تبغى مهما تغيـرت العصـور ، وتبـدلت الأحوال ، نموذجاً على شهادة العصر . الأولى ما أكثر منها فى الأسواق والثانية نادرة صعبـة المنال . الأولى كتـابات الـدعاة وأجهزة الإعلام فى كل عصر والتكسب بالعلم وقصائد المديح للولاة والأمراء ، والثانية كتابات المصلحين والثـوار وبيانـات المعـارضة ومنشـورات الأحـزاب السـريـة . الكتـابـة الأولى وظيفة ، والكتابة الثانية رسالة ، الأولى كلمة فى الهواء والثانية فعل فى التاريخ . الأولى شهادة زور وبهتان ، والثانية شهادة صدق على العصر واستشهاد فيه . فالشاهد شهيد ، والشهيد

شاهد . الشاهد هو الذى يصدق القول ، والشهيد هو الذى يصدق الفعل . الشاهد يشهد على غيره ، والشهيد يشهد على نفسه كما هو واضح فى فعل استشهد المنعكس على الذات كان سقراط الباحث عن الإله الحق والفضيلة الحقة شاهدا وشهيدا . وكان جيوردانوا برونو الباحث عن نظام جديد للكون شاهدا وشهيدا . وكان مارتن لوثر كنج المدافع عن المساواة بين البشر دون فرق فى لون أو عرق شاهدا وشهيدا .

وحينما أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء
تم له ما شاء
هل نحرم العالم من شهيد ؟
هل نحرم العالم من شهيد ؟[٢٥]

ويقول مقدم مجموعة الصوفية واصفاً الحلاج :

كان يقول :
إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء[٢٦]

إن الدليل على صدق الإيمان ليس هو الدليل النظرى بل هو الدليل العملى . وإن الأدلة على وجود الله ليست هى أدلة الفلاسفة بل استشهاد المؤمنين الأوائل . الكتابة بالقلم قد تكثر وتتبدل والكتابة بالدم لا تكون إلا مرة واحدة . فالساكت عن الحق شيطان أخرس ، وإن أعظم شهادة كلمة حق فى وجه إمام جائر. الكلمة والموت صنوان[٢٧] . فالكتابة شهادة .

المجموعة : قل لى . . ماذا كانت تصبح كلماته
لو لم يستشهد ؟[٢٨]

ويقول ابن سريج :

إن الكلمات إذا رفعت سيفا فهى السيف[٢٩]

الكلمات إذن تقتل ، نقتل الشهيد بعد أن تقتل الحكام ، نقتل المتكلم حقيقة وتقتل الحاكم الظالم مجازا . فقتل الحاكم الظالم تفضحه بالكلمات :

التاجر : هل فيكم جلاد ؟
المجموعة : لا ، لا
التاجر : أبأ يديكم ؟
المجموعة : الا ، بالكلمات
التاجر : تتلوه بالكلمات ، ها ها ها
مقدم للمجموعة : أقتلناه حقا بالكلمات ؟[٣٠]

يموت المتكلم ، وتبقى الكلمات ، فالبدن يفنى ، والكلمات تبقى فالكلمات هى الروح . والشخص يُنسى ، وتبقى الكلمات فى الذكرى

المجموعة : قتلناه بالكلمات
أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات[٣١]

ويقول الحلاج أيضاً :

لا يعنينى أن يرعوا ودى أو ينسوه . يعنينى أن
يرعوا كلماتى[٣٢]

ويقول :

أماكى تحيى الروح فيكفى أن تملك كلماته[٣٣]

ويسأل الثانى :

وبماذا تحيى الأرواح ؟

ويجيب الحلاج :

بالكلمات[٣٤]

إن الكلمات تعبر عن طبيعة الإنسان وحبه للعلم وتعبيره عن الحق وميله إلى الشهادة . فهى تعبير عن البراءة الأصلية قبل أن تفسدها المصالح والعلاقات الاجتماعية .

وتقول لإحدى الشخصيات فى مأساة الحلاج :

إنى يوما كنت أحب الكلمات
لما كنت صغيرا وبريئا[٣٥]

والغاية من الكلمات الإصلاح والتغيير الاجتماعي والدفاع عن الحق ، وكشف الظلم ، تذكرة للناس وتوعية لهم . وفى ذلك تقول مجموعة من الصوفية عن الحلاج :

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيروِّينا

من ماء الكلمات[36]

وقد يظل الواقع عصيا عن التغيير ويتم استئصال الكلمات . إذ يتساءل السجين الثاني :

قل لى . . . هل تصلحهم كلماتك ؟[37]

وتبقى الكلمات مع الشهداء ، صحبة واحدة ، واقع واحد مع العالم . فالكلمات وقائع ، والحروف عوالم ، والحق خلق . إذ يقول الحلاج :

أصحابي آيات القرآن وأحرفه

كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون

أحياء الأموات ، الشهداء الموعودون

فرسان الخيل البلق ذوو الأثواب الخضراء

آلاف المظلومين المنكسرين[38] .

فمتى تنحسر عن حياتنا الكتابة بالقلم ، ونرتوى بالكتابة بالدم ؟ متى تكون الكتابة شهادة ، والكاتب شهيدا ؟ ففى الشهادة تكمن الحرية[39] .

الهوامش :

* ذكر لفظ الكتاب ومشتقاته فى القرآن ٣٢١ مرة منها ٢٣٠ مرة الكتاب.فالله هو الذى يكتب أى يقرر ويفعل مثل كتابته القتال على المؤمنين ودخول الأرض المقدسة لليهود . كما كتب على نفسه الرحمة والغلبة ، وكتب على الناس القصاص . لذلك كان القدر هو المكتوب ، والعمر هو الكتاب أى الأجل . وهناك أيضا كتابة الدين والعهود والمواثيق . وهناك كتاب الأعمال المنشور يوم الحساب . والإنسان أيضا هو الذى يكتب زورا أو حقا . أما الكتاب فهو الوحى المدون،سواء الوحى السابق التوراة والإنجيل أو القرآن . ومن يقرأ الكتب السابقة هم أهل الكتاب . والقرآن مصدق للكتب السابقة ومكمل لها . وهو الهدى والفرقان والبيان والحكمة والحق والقرآن والرحمة والميزان .

(١) صلاح عبد الصبور : **مأساة الحلاج** ، ص ١١٥ دار القلم ، القاهرة ١٩٦٦

(٢) المصدر السابق ص ٩٧

(٣) **من العقيدة إلى الثورة** ، المجلد الرابع : النبوة والمعاد ، الفصل التاسع : انبوة تصنيف المعجزات ص ١٦٦ ــ ١٨٢ مدبولى ، القاهرة ١٩٨٨ .

(٤) انظر دراستنا : **الشيء تصور هو أم صورة ؟** «إبداع »، ديسمبر ١٩٩١

(٥) صلاح عبد الصبور : **مأساة الحلاج** ص ١٥٠

(٦) المصدر السابق ص ١٦٥.

(٧) المصدر السابق ص ١٧٢.

(٨) انظر دراستنا : **العقل والثورة عند ماركوز** ، قضايا معاصرة ، الجزء الثانى : فى الفكر الغربى المعاصر ص ٤٦٦ ــ ٥٠٢ ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٧

(٩) **الوحى والواقع** ، دراسة فى أسباب النزول ، فى الإسلام والحداثة ص ١٣٣ ــ ١٧٥ دار الساقى ، لندن ١٩٩٠

(١٠) **رسالة الفكر فى قضايا المعاصرة** ، الجزء الأول ، فى فكر المعاصر ص ٣ ــ ١٦ دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٦

(١١) صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج

(١٢) المصدر السابق ص ٨٤

(١٣) المصدر السابق ص ٥٤

(١٤) المصدر السابق ص ١٥٨

(١٥) محمد إقبال : **حزب الكليم** ، ترجمة عبد الوهاب عزام ص ١٢ ، مطبعة مصر القاهرة ١٩٥٢

(١٦) المصدر السابق ص ٩١
(١٧) صلاح عبد الصبور : **مأساة الحلاج** ص ٣٥
(١٨) المصدر السابق ص ٣٦
(١٩) المصدر السابق ص ٤٢
(٢٠) المصدر السابق ص ٤٣
(٢١) المصدر السابق ص ١٠٠
(٢٢) المصدر السابق ص ١٣٠
(٢٣) المصدر السابق ص ١١٣ ـ ١١٤
(٢٤) المصدر السابق ص ٦٤
(٢٥) المصدر السابق ص ٢٠
(٢٦) المصدر السابق ص ١٨
(٢٧) الكلمة والموت عنوانا الجزأين فى مسرحية « **مأساة الحلاج**»
(٢٨) المصدر السابق ص ٢٢
(٢٩) المصدر السابق ص ١٤٩
(٣٠) المصدر السابق ص ١٣
(٣١) المصدر السابق ص ١٦
(٣٢) المصدر السابق ص ٤٦
(٣٣) المصدر السابق ص ١١١
(٣٤) المصدر السابق ص ١١٢
(٣٥) المصدر السابق ص ١١٤
(٣٦) المصدر السابق ص ١٧
(٣٧) المصدر السابق ص ١١٧
(٣٨) المصدر السابق ص ٥٠
(٣٩) اعتمدنا كشواهد فى هذه الدراسة أساسا على **مأساة الحلاج** لصلاح عبد الصبور «مؤسس فصول» تحية له فى ذكراه العاشرة .

لم توجد حريته فى المطلق

اطلالة فى شعر صلاح عبد الصبور

أحمد كمال زكى

(١)

رحل عنا أمل دنقل عـام ١٩٨٣ وبكيته ، ثم كتبت عنه بوصفه أحد أبرز شعراء المرحلة . ولقد وقف بشاعـريته بـين سندان السياسة ومطرقة الموت ، ليقدم لنا أروع احتجاج فنى على السادة الذين يأكلون الكستناء ، فى أرض جعل العدل فيها ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان ومن حولهم الناس سواسية ـ فى الذل ـ كأسنان المشط[١] .

كان قد سبقه إلى دار البقاء صـديقى القديم صـلاح عبد الصبور . وأذكر أنه ـ أى أمل دنقل ـ فى ليلة موت صلاح طلبنى لكى ألحق به فى بيت صديقنا حجازى . وهناك علمت أنه نقل إلى المستشفى القـريب من بيته ، ولم ألبث أن رأيت جثمـان صلاح يدفع على عربة الثلاجة . ومن يومها وأنا عاجز عن أن أكتب من أجله كلمة واحدة ، مع أن كلّ شىء فى شاعريته وفى لغتها ذات الحيوية المتدفقة ـ ولا أحيل إلى مجازه الذى يسهم فى تشكيل رؤ يته ـ مما يغرى بأكثر من تحليل ، وبأكثر من عملية ، تحدّد عنده كيفية التعبير .

ثم رأيتنى فجأة مسئولا عن واجب يجب أن أؤ ديه ، ويطالبنى بأدائه من لا يرى الصمت العاجز موقفاً يحمى الذكريات من أن تخدش ، ولا كذلك أن الخروج من هموم المرحلة ـ بنقدها وَدَحْرِ هزائمها ـ يقتضى السفر فى فراغ مادام كلّ شىء أبيح على طول الطريق . فإن للتاريخ كلماته التى يريد أن يسجلهـا بعد أن يسمعها من شفتى السنين وإلى آخر حدود الزمان ؛ إذ ماذا يعنى أن نسكت عن شاعر قال ذات سنة من سنوات شبابه المتعجلة خُطاه نحو الموت :

لم يسلم لى من سعيى الخاسر إلاّ الشعر
كلماتُ الشعر
عاشت لتُهَدْهِدَنى
لأفرَّ إليها من صَخَبِ الأيام المُضْنى[٢]

حبيبه إذن كان الشعر ، وكان الشعر أيضا كلَّ ما سَلِمَ له فى الدنيا ؛ لأنه حمل عنـه قلقه ومخـاوفه من الـزمن ومن فداحـة الصيرورة الإنسانية عندما تتفجرّ على إيقاعهـا الحزين بحيـرةُ العذاب فتعشى العيون عن وساحة الطعام والشراب !

فـما أوسـع بـاب الشعـر أمـامى إذن . . أدخله ملبيـاً أو صادعاً لآمرى ، ولحاجة أخرى فرض صلاح نفسـه عليها بقدر ما فرضها أحمد عبد المعطى حجازى . فقد صدر إلىّ أمر جابر عصفور بالكتابة عن صلاح ، ونيتى معقودة عـلى إدمان

النـظر فى شعر الشعـراء الـذين بـزغت شمسهم خـلال الستينيات : فى مطالعها أمل دنقل وعفيفى مطر وفاروق شوشة وأبو سنة ومهران ، وعلى خواتيمها محمد حمد ونصار عبد الله وسويلم وأبو دومة الذى يشغلنى شعره كثيراً ، وأنس داود الذى تحول بمهارة ، وبإمامة عبد الصبور ، إلى المسرحية الشعرية فى الثمانينيات .

وهل ذكر هؤلاء - وثمة غيرهم أدّوا بنجاح تجاربهم التى انتفع بها الشعراء الذين شرعوا يلمعون فى السبعينيات على غير ما يدّى بعضهم - هل ذكرهم يحجب دور الروّاد الفاعل ؟

هنا أطلّ صلاح كما لم يطلّ أحد . . كان واضحا أمامى وهو يقدم عام ١٩٦١ ديوانه الثانى « **أقول لكم** » الذى قرأه علينا - نحن أصحابه - مخطوطاً قبل طبعه ، أنه صار غير حفى بغنائياته التى لم يُنْضِجْها بعضُ اهتمامات مرحلية بالماركسية . فانصرف هوْناً عن تلك الغنائية بالرغم من ولعه بما كانت تبعث فيه من دفء ، وأخذ بحدّة الموضوعية تخالطها مثالية كان هو - أكثر من غيره - على يقين بجدواها على مستوى الواقع .

ولما كانت بِنْيَتُه الشعريةُ تتسع لبعض العناصر القصصية وبعض التوجُّهات الشعبية - ولعل عينه إذ ذاك كانت ممتدة إلى المواد الغنائية Lyrical Ballads ، وبالذات إلى أسلوب وردزورث فى صياغة الجملة الشعرية ببعض مايُحْسِنُ مِنْ لغة العامة فضلا عن جملة إليوت الشعرية - وكذلك إلى بعض الحوار النفسىّ المتخطى معياريّةَ التعبير المبنىّ على بلاغة الأولين وعلى تحدّى ما تريد « الجماعة » إنجازه بشعارات الموقفيّة المتحمسة . . أقول لما كان ذلك كذلك ، حتى وديوانه الثالث « **أحلام الفارس القديم** » (١٩٦٤) ماثل للطبع ، فقد دعوته إلى معالجة الدراما الشعرية التى رأيته مهيّأ لها بما قرأ - بعمق - عن المسرحيات العالمية المشهورة[٣] .

ولم يكن لصعوبة تمييز الذاتىّ عن الموضوعىّ فى شعر صلاح إذ ذاك - حيث غرق معظم شعراء الستينيات فى وهم حل القضية القومية تحت لواء الالتزام الماركسىّ الوجودىّ - أىُّ أثر فى تغميض رؤاه ولا هَتْكِ معاناته الوجدانية بالنثر التقريرى المباشر . بل بدا فى تصوّرى أنّ له أيديولوجيا فنية - إذا صح التعبير - لا تتعالى على الواقع المعقد فى كلّ العالم العربى ، بقدر ما تسعى إلى اكتشاف حقيقة الإنسان فى الكلمات المتعاملة فى خيالاته وهو اجسه وتطلعاته المعرفيه .

كان شاعراً فذًّا يرى - فى تصوّرى أيضا - أن التمرد على المجتمع بداية الإبداع الخاص ، وأن الشكل اللغوىّ يجب أن يجاوز النظم النحوى التقليدى ولو على حساب نقض سياقات الستينية المركزة على المضمون الاشتراكى الذى يسهل تقويمه مع - أو ضد - ثلاثية هيبوليت تين المطعمة بنظرية سانت بيف المعروفة .

كان يوافق معى على أن الشعر جزء من نظرية المعرفة ، ولكنه كان يرى أن ذلك الجزء - وهو نسبىّ القيمة - لا يتحقق إلا إذا أقيم على عصيان السائد ونبش متاهات اللاوعى الذى كثيراً ما يتعامل مع « الآخر » الرافض رؤية « الجماعة » للحقيقة السائدة ، ولا سيما إذا أخذت بثورية البياتى أو طوباوية حاوى ، أو بتلك النثرية التى أُخِذَتْ عليه حتى من بعض مريديه :

أقسمت بالأخ الذى مضى وخِلْتهُ بلا ثمن
فى عامنا الماضى ، ولم يُلَفَّ حول جسمه كفَنْ
لأنه احترق
على تراب غَزّةَ البيضاءِ . . بالطائرة احترق
كان اسمُه نبيل
وكنتُ فى محبتى أدعوه بُلْبُلى الحبيب
وكان راعفَ الجناحِ دائبَ الأسفار
وكان حينما يعود ينقُرَ الودادَ من فؤادى
حبتين حبتين
فَحَبَّةٌ لجوعه وحبَّةٌ تذكارٌ[٤]

هنا لا نرى الطائرة/الطائر خارج النصّ فى حدود الوجود المتواتر فى عيوننا ، فلم يكن صلاح ليعبأ به . كذلك لا يبدو القصة عنده « ليجورة » مستهلكة ، فقد أسسها على قيمة نفسية تفارق تماماً الجماعة التى لا يعنيها الحدث الفردى إلاّ إذا صَلُحَ لأن يكون صرخةً بالنضال الأكبر !

لسنا على أية حال بصدد تحليل « المرثية » كلها ؛ إذْ لا يكفينا منها ومن قَبيلها - وهو متعدّد متنوّع - إلا ما يمثل موقف صلاح

عبد الصبور الإنسانى . وقد كان معاكسا للمواقف الأخرى العامة ـ بالمعنى الواسع الذى يجاوز السياسة ـ ومكرساً تماما لتمجيد الإنسان المرد الذى يستطيع أن يعقد حواراً أساسه الجدل الأبدى بين الحياة والموت ، وبين الغالب والمغلوب ، ثم بين الاحتجاج والرضا الكامل بالمكتوب :

وكأنَّ علينا قد خطَّتْ أقدار
وكأنَّ الغربةَ ميقات لابُدَّ نؤديه
أن نضربَ أعواما فى التيه
أن نعبد أصناما مكذوبه
ونجدف بالقلبين وقد خاضا الحبّ
صحراء الشوق . . رهيبه[٥]

أجل ، تلك تجربة عشقية ـ وصلاح معنىٌ أبدا بعلاقاته النسائية ـ إلا أنها من شواهد استقلاله ، أو فلنقل من زَحْفِ أدق حالات ذاته إلى التعالى الفكرى على الذين منحوا السادة طاعتهم العمياء . ومثل ذلك ما نقرؤه فى ثالث دواوينه عن **أحلام الفارس القديم** ، هناك نقرأ أنه خرج من الأنا المقيدة بالعشق ، وقد ضيّع هباءً صفات المحارب الصلب ، إلى محاسبة السلطان بليجورة صنعها بِحِذْق خبير[٦] .

أىّ أنّ ما نريد أن نصل إليه فى هذا التقديم الطويل ، هو أن صلاح عبد الصبور الذى غنىّ لنفسه طويلا لم يفُته أن يلتفت إلى أن له مسئولية تجاه بنى البشر ـ حفنة الأموات ، وأن تلك المسئولية أشبه بالضغينة تختفى فى النفس ؛ « فما تزال حتى تجد لها سبيلا إلى الظهور والاستعلان »[٧] ، كما تتطلب التحدث عن مشكلات إنسانية قديمة وحديثة يعانيها البشر والكون ، كالوعى والحزن والضياع والفقد والجذب حتى لو تزيّتْ بالزىّ الغربى وعرض لها أمثال سارتر ويونيسكو وكامى وإليوت وبيكيت وغيرهم . فإن آفاق المعاصرة Modernism متداخلة ، وكل فنان يُلمح فى أى أفق منها معقود الصلة ـ ضرورةً ـ بالآفاق الأخرى . بل ـ كما يقول صلاح فى نثره « إن كلَّ فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمى ولا يحاول جاهداً أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضالّ ، وكل فنان لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جدّ لا يستطيع أن يكون جزءاً من التراث الإنسانى ، وهو فى الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول فى هذا الكون »[٨] .

(٢)

معنى ذلك أن صلاح عبد الصبور انفصل عن تلامذته ومريديه بالبحث عن توجهات فكرية غير سياسية ، وربما حمل وحده عبء الريادة ـ إذ ذاك ـ أحمد عبد المعطى حجازى ، الأمر الذى جعل البارزين من شعراء العقد الستينى يلتفون حوله ويجدون لديه الأخوّة الدافئة أو الأبوّة الحانية .

حقيقة تأسست تلك التوجهات على مقولات فى الحرية والعدل والديموقراطية ونحوها مما عدّه النقاد مفردات فى فلسفة الوجوديين ، وربما عدّ صلاح نفسه مغنيا يقف فى آخر الممرّ الذى يفضى إلى السلطان ويتقدمه مهرج البلاط والمؤرخ الرسمى والعّراف ـ وكلهم من الأماجد الأشاوش الأحامد الأحاسن الذين يجيدون الكرّ والفرّ والتخريب والتجريب والتدمير والتحبير والبناء والغناء والنساء والشراء والكراء لأنهم هدية السماء[٩] ـ إلاّ أنه لم يكن قط ملتزما بأى تخريج ماركسىّ . إنما كان يدين بالولاء للإنسانية التى لم تؤطّر بالسياسة أو الفضيلة أو العقيدة .

بمعنى أن الإنسان وليس المجتمع ، والإيمان وليس الدين ، والعدل وليس الظلم أو التعذيب أو سوء القصد . . هى شرعية وجوده المتشوف للبشرية « فى زمانها الذى هو الديمومة ، وفى مكانها الذى هو الكون ، وفى حركتها التى هى التاريخ »[١٠] . ومن ثم تكون أية محاولة لجعل الفنّ ـ وبخاصة الشعر منه ـ تابعا للأنظمة الاجتماعية أو الحزبية أو الدينية أو حتى الفلسفية ، مصيرها الإخفاق . أو على الأقل لا تعطى للفنان قدرته على البقاء فى مواجهة الموت ، ولا اهتمامه بتنظيم الحياة المتسيبة ، ولا عَزْمه على التنديد بعلاقات البشر المزيفة والمفككة .

ثم يكفى أن يُسَوَّس الشعر على نحو يجعله أحد العناصر « الفوقية » للبنية الاجتماعية شأنه شأن القوانين الموجهة أو شأن البنود التى تضعها **المؤسسات الحزبية لتبرير وجودها كآلة تشكل** العلاقات الاجتماعية الرافضة لتطلعات البورجوازية . . نقول يكفى هذا لأن يتخوّف الشاعر من فكرة الانعكاس الميكانيكى للواقع بحسبانها غير حاسمة ؛ ألم تقتصر على أن تكون بناءً فوقيا أيديولوجيا يرتبط بمصلحة سلطة أو طبقة معينة ؟

حقا يبدو الشعر نشاطا معرفيا ، أو كما يقول صلاح عبد الصبور في وقوفه عند الآثار الفنية : « إنّ لها قيمة المعرفة » ، لكنها في رأيه معرفة نوعية ، وهي تُقْيِدُ الفن خصوصيته التعددية ؛ إذا لم يوضع في الحسبان كونه إبداعاً لا يحتاج - دائما - إلى ربطه بالتفسير الاجتماعي الأحادي وحده .

على أن ذلك لم يَعْنِ إطلاقا أن الشاعر كان واحداً من البرناسيين أو جماليي العرب - أمين نخلة مثلا أو سعيد عقل - وفي شبابه خاصمني يوماً واحداً لدفاعي عن علي محمود طه بوصفه برناسيا ماهراً عُنِيَ بالشعر الخالص بجانب عنايته بقومياته[11] وإنما يعني ببساطة أنّ رغبته التي لم يعلن عنها في تحقيق الشمولية وهو يرسم ملامح حياته ويَسْتَكْنِه ما وراء أسارير بلاده ، كانت فوق أية رغبة مشروطة بأية نفضة رعناء من ريح عاتية تحجب الرؤ ية التي تقرر أن الشعر بوجه عام تعبير عن الخيال[12] :

والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياماً تفوت
وبأن مرفقنا وَهَنْ
وبأن ريحاً من عَفَنْ
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيتْ

. . . .

ياصاحبي
ما نحن إلاّ نفضة رعناء من ريح سموم
أو منية حمقاء
والشيطانُ خالقُنا ليجرح قدرة الله العظيم[13]

والخيال في تلك الأسطر الشعرية متعلق بهاجس الموت الذي يخايل ذاكرة الشاعر بحزن جعله يصرح بأنه مجرد شاعر يتألم . ولذلك رفض صفة الحزن التي تجعله في عداد الشعراء غير المسئولين ، ولم تزاحم آلامه مع ذلك شهوة تملّكته تشبه شهوة شيلي (١٧٩٢ - ١٨٢٢) لإصلاح العالم .

وعلى تداني مسافات الموت الباعث على الحزن ، ابتعد عن أيّ تصوّر يقوم على الشكّ الميتافيزيقي الذي تحدث عنه أولئك الذين جرّدوه من أية صفة تفوقية تضعه في صفّ بدر شاكر السياب في مرحلة لا قوميته ، وعبد الوهاب البياتي الذي كرّس وجوده لحبّ ينفتح على كلّ بساتين اليوتوبيا الماركسية . وقد لفت ذلك انتباه فريق آخر من نقاد قال أحدهم باسمهم معلقا على قوله :

سأحكي حكمتي للناس للأصحاب للتاريخ - إن أذِنَتْ
مسامعُه الجليلةُ لي - فإن طابت وإن حسنت
سيفرح قلبي المملوء بالحب ، بطيب القلب

« إن الشاعر يتكلم الآن - أي خلال الستينيات - وبوعي لهذا الحبّ الذي يعيش في ذاته . فقد بدأ حبُّه الإنساني العميق يفيض من داخله ليتجه نحو الآخر بصفاء وعذوبة ، ولم تكن تجربة الحبّ التي عاشها الشاعر إلاّ تجربة الحكمة التي تشرق في ذاكرته لتهبه الغبطة الصامتة . إنه إنسان يحب بإطلاق ، ويودّ أن يقول كلمته بإطلاق ؛ الكلمة التي تعلمه العذاب واليقين والغبطة ، وتصير تجربة كاملة من خلال ارتعاشها المأسوي في صميم الذات الحبلى بالسعادة »[14] .

ولأن الشاعر - بعد ذلك أو قبل ذلك - يحاول الانعتاق من تهمة التسليم عند الدفع لأنه ليس عميلا بتعاونه مع السلطة وظيفيا ، فقد مارس حريته الكاملة في بثّ الحياة في تلك العلاقات المعيشة التي انفرطت . وجعل لغته في متناول الجميع - حتى أشبهت اللغة الشعبية أحيانا - ليفهموا أن الحرّ هو من سَلِمَتْ كلماته من عقبى الأيام[15] ، وأن الحرية إذا لم تخلُصْ له تماما في زمن السأم وطول الانتظار تألم . لكن ليس ثمة عمق للألم ؛ لأنه كالزيت فوق صفحة السأم - كما يقول - وحتى لو خطر له الموت الذي هو قيد أبدي تحدّاه ، لأنه لن يجد فيه ما يميته . وهنا يتحول الخاطر إلى إرادة منه على البقاء ، تُنْهِضُه برغم العثرات والأحزان . وهكذا يبقى الإنسان يحب الإنسان ؛ يقول بعد ذلك :

ألا ما أشرف الإنسان حين يشم في الإنسان
ريح الودّ والألفه
ألا ما أشرف الإنسان حين يرى بعيني إلْفِهِ الإنسان
ما يخفى من اللهفه
إلى الإنسان
ألا ما أتعس الإنسان حين يموت في أعماقه الإنسان
ألا ما أجمل الإنسان حين يجوس في أرضه
ويقلبُ جَدْبَها في الخصب جذلانا

وحين يشق بالمحراث مملكته
أخاديداً ووديانا[١٦]

أتلك مجرد إشادة بالإنسان حين يعيش وحين يموت ، أم هى موقف فلسفى ؟

لاندرى . . فقد سبق أن قال فى قصيدته « الظل والصليب » بالديوان نفسه :

إنسان هذا العصر سيّدُ الحياه
لأنه يعيشها سأم
يزنى بها سأم
يموتها سأم[١٧]

لكنه أشار فيها أيضا إلى نماذج أخرى من أناسى العصر يموتون قبل أن يعرفوا الموت ، بل قبل أن يعرفوا أنفسهم ولا طبيعة علاقاتهم بالآخرين . وهؤلاء فئة نوعية فى المجتمع ، أو لعلهم قوام المجتمع التافه ، وتكون علة تفاهته دائما ضياع الحقيقة بينهم ؛ يقول :

هذا زمن الحقّ الضائع
لايَعْرِفُ فيه مقتولٌ مَنْ قاتله ، ومتى قتله
ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك[١٨]

وتبقى الحرية وراء ذات الشاعر الموضوعية متداخلة ، وأحيانا مطلقة ، لكنها تتبلور أحيانا فى مِثْلِ حريةٍ أن يعرف الإنسان ليعمل بصدق ، وأن يجد الفرصة ليرأب الصدع الناجم عن مفارقات العصر ، وأن يتخلص من قوى الإرهاب والطغيان والشر ، ليرفع علمه مثلا . ويمكن لإدراك ذلك بإفاضة أن نعيد قراءة قصائد بعينها أشار صلاح نفسه إلى قيمة الحرية فيها[١٩] ، ومنها « هجم التتار » و « شنق زهران » ، كذلك منها مطوّلته « أقول لكم » وقصيدته القصيرة « لوركا » . وفى ديوانه الثالث تبدو قصيدته « أحلام الفارس القديم » مشْرقة فى إطار الجدل الدائر أبداً بين الوصل والفصل ، والحلم والحقيقة ، والوسامة والجهامة ، والربح والخسارة ، والدمعة البريئة والضحكه البريئة !

لقد كان صلاح عبد الصبور يعمل دائما على تعميق وعيه بالإنسان فى تنويعات قيمية إن بدت عامةً أو غير محدودة ، فهى أولا وأخيراً تكشف ـ بالصدق الذى يحبه ويروّج له ـ عن فكره ، وعن درجات استيعابه لما جَدَّ على الساحة العربية من تغيّرات لافتة : بعضها فاجع ، وبعضها مشين ، وقليل منها ذو جدوى يسعى إلى تأكيدها العقلاء .

وأكد ديوانه الثالث مجموعة أخرى من القيم ـ غير الحرية ـ انفكّتْ به من قيود الشخصانية المستهلكه بالغربة وانتكاسات العذاب والتعرض لمواجهات سَداها الإنكار « أهواك ـ يقصد القاهرة ـ رغم أننى أنكرت فى رحابك »[٢٠] ، ولُحْمتها محاولة « الخروج » من ذاته القديمة المتورّمة إلى ذات أخرى تقبل توترات المرحلة بوصفها وسيلة لتنقية النفس من أسباب الخجل : « حملتُ سرى دفنته ببابها »[٢١] .

ثم أضفت القصصية ـ التى بدت عيّنةً فى ديوانه الأول ـ مزيداً من الموضوعية الرشيقة على معاناته . ظهر ذلك فيما قدمه عن « مذكرات الملك عجيب » و « مذكرات الصوفى بشر الحافى » وبالديوان الرابع « تأملات فى زمن جريح » فى أربعة أعمال هى : « حكاية المغنى الحزين » و « مذكرات رجل مجهول » و « زيارة الموتى » و « حديث فى المقهى » . وقد دفعته هذه دفعاً إلى المعالجات الدرامية الكبيرة فى الشعر ، بادئا بإصدار « مأساة الحلاج » عام ١٩٦٦ ، ومختتما بمسرحيته « بعد أن يموت الملك » عام ١٩٧٣ .

(٣)

ويمكن أن نجد فى « مأساة الحلاج » كل ما أراد صلاح عبد الصبور من قيم الحرية ـ مبدأً أو قيمة ، لها شرف التقديم على غيرها من قيم . ولأنها ارتبطت بالعدالة من حيث إنها ضامنة لتحقيقها على المستويين الفردىّ ، أى بين الإنسان ونفسه على نحو يصحح أخطاءه إن أخطأ ، والجماعىّ من أجل تحقيق السلام وإشاعة المحبة بدفع الظلم وإقرار المبدأ ، كان لابد أن يقول : « تتضافر العدالة والحرية ليصنعا القيمة الحقّة فى أصول المواطنة وفى تبرير وجود المجتمع الإنسانى »[٢٢] ليحكم دائرة

فلسفته الشعرية ، أو ليحكم إقامة يوطوبياه إن كان لابد أن يعلن عن تصوّره لأفضل حياة .

حقيقة يتهدّد الموت هذه الحياة ، لكننا لو قرَنّاه بهؤلاء الذين لهم رؤى أسطورية فى حياة الموت ، بمعنى البعث المتجدد من الموت المستمر - أوزيريس وتموز نموذجين منششين مقرونين بإيزيس وعشتار اللتين بهما ومعهما يتواصل تناسل الطبيعة - أو رضينا بفلسفته التى تجعل الحرية مقولة الوجود الفاعل الحقيقى فى الطبيعة ، وهذا ضد الموت الذى يمثله الجدب . . فهمنا مغزى ما قال وقرأناه له : « ألا ما أجمل الإنسان حين يجوس فى أرضه ، يقلّب جَذْبها فى الخصب جذلانا » ، وما يصدر هو عنه من سخرية بكل من يُقعده العجز عن مواصلة الحياة/العمل .

هنا ، مع الحرية ، يصبح الموتُ بدايةً لحياة جديدة حقاً ، وتكون الغربة التى تحدث عنها موتاً بمعنى من المعانى ، كما تكون هى نفسها انعزالا مؤقتا ، أو نأياً مرحليًّا ، أو فرصة تحرُّر يحدد هو مسافتها وجدليتها الحقيقية ؛ يقول :

سأرجع فى ظلام الليل حين يُفَضُّ سامركم
إلى بيتى
لأرقد فى سماواتى
وحيداً فى سماواتى
وأحلم بالرجوع إليكمْ طلقاً وممتلئا
بأنغامى وأبياتى
أجافيكم لأعرفكم[٢٣] .

وكأن الشاعر فى يوطوبياه يطرح مبدأ الوجود الذى لا يتوقف ، بل الذى لا يتعثر إذا فاجأه الموت فى لحظة صدق مع النفس . والموت فى ضوء ذلك لن يُسكن عجلة الحياة ، لأنها ليست - فى جوهرها - عدما ، وإنما هى مناط وعى بإمكانات لم تتحقق كلُّها بعد .

وربما رأى عبد الصبور أن الحلاج الصوفى - وإبداع الشاعر فى رأيه مجاهدة صوفية ، ومن ثم يكون الحلاج بذلك شاعراً وصلاح صوفيا بدأ سنى شبابه عابداً مجتهداً - يمكن أن يكون من الأقنعة التى قوّلها آراءه : « وربما كانت قصيدة القناع هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية »[٢٤] ، وبها وبه - أى بالقناع - أدان واقع صاحبه بمنطق مرحلته المثقلة بأعباء النصف الثانى من القرن العشرين .

وفى مصر الواقعة تحت وطأة الظروف السياسية المتقلبة والمعقدة - وبخاصة إذا تواصلت بزخم الفوضى الحضارية فى سائر البلدان العربية - وجَدَ أنّ ما يعرّيها فكريا لكى تعرف نفسها هو اعتماد العبث الوجودى فى إطار دراما بطلها الحلاج الذى خلع خرقة الصوفية . فقد كانت هذه الخرقة قيداً يمنعه من البوح بطبيعة علاقته بالله إذا مسّت حرية الكلمة وعملية الإصلاح ؛ فلما باح - غافلا أو مضطراً أو زهواً بما نال من حظوة - كانت نهايته الفاجعة . وقد ارتضاها لأنه يريد ألا تخيب كلماته ، وألا تضيع فى الناس القدرة على دفع القهر عن أنفسهم ، أو على شفاء مَنْ أمرضه الظلم منهم :

. . . هذه الخرقه
إن كانت قيداً فى أطرافى
يلقينى فى بيتى جَنْبَ الجدران الصماء
حتى لا يسمعُ أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها . . أخلعها ياشيخ
إن كانت شارة ذلّ ومهانه
رمزاً يفضح أنّا جَمَعْنا فقرَ الروحِ إلى فقر المال
فأنا أجفوها . . أخلعها ياشيخ
إنْ كانتْ ستراً منسوجاً من إنّيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس فَنُحْجَبَ عن عين الله
فأنا أجفوها . . أخلعها ياشيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه أخلعه فى مرضاتك[٢٥]

منتهى الثقة بالنفس ، وبالحقّ إذا لم يُخالط بسياسة القهر السلطوى ، المتعددة مستوياته ، وبصياغة أخرى غير صياغة العدل/الحرية ، فيقع الافتئات على الإيمان بضرورة منح الناس حقوقهم على الحكام ، وعلى إيمان الشاعر الشخصى

المتبقى له نقيا لاتشوبه شائبة باستمرارية الكلمات الصادقة بين الناس ؛ ألم يقل مريدوه أو بعض أصحاب الطريق إنهم قتلوا الحلاج بها ، وصيةً منه لهم ؟

أحببنا كلماته
أكثر مما أحببناه
فتركناه يموت لكى تبقى الكلمات

. . . .

كان يقول
كأنّ مَنْ يقتلنى محققٌ مشيئتى
ومنفذٌ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فانٍ
أسطورةً وحكمةً وفكره
لأنه بسيفه أتمّ الدوره
لأنه أغاث بالدماءْ نَخْس الوريد
شجيرةً جديبةً زرعتُها بلفظى العقيم
فَدَبَّتِ الحياةُ فيها . . طالت الأغصان
مثمرةً تكون فى مجاعة الزمان
خضراءَ تُعطى دون موعدٍ بلا أوان(٢٦)

ولابُدَّ أن نلحظ فى ذلك الشعر نجاح صلاح فى توظيف عملية البعث الأسطورى المتجدد على أديم الموت ؛ فقد أظهره كما لو كان ضرورة تبرّر لماذا صار مصرعه ـ وكان بإذن من أولى الأمر ـ شهادةً فى سبيل الله ، حتى بالرغم من أنه اضطر إلى خيانته بالبَوْح ، فلقد كان يشعر بأن الله سيعفو عنه ما دام يقدّم إصلاح ما بين الناس والحكام الطغاة :

الرحمن يختار شخوصا من خَلْقه
ليفرّق فيهم أقباساً من نوره
ليكونوا ميزان الكون المعتلّ
ويُفيضوا نورَ الله على فقراء القلب(٢٧)

وفى مقابل هذه الدعوة الملحة إلى الحرية نجد مواقف يبدو فيها انتفاؤ ها ضعفاً إنسانيا ، يرفضه الحلاج بكامله ، ولو كان إحدى صفات أصدقائه . ولقد نعى عَلَى الشبلى خوفه من أن يهبط للناس بحجة أنه ليس مثلهم من أهل الدنيا ، وبيّن له خطأه ـ فهو ليس حرًّا إذا تفرغ بالسلبية لتصوّفه ـ وإلاّ فمن إذن يترصد للشر ويمنع سوط الشرطى من أن يقع على ظهور المسجونين فاقدى الحرية ، وقد « تخِذَتْهم أرباب من دون الله عبيداً سخريًا » ؟

إن هؤلاء الأرباب ذوى الخلائق المشوّهة الذين يترسمون خُطى إبليس هم أعداء الدين والحرية ، وهم مَنْ يقصد إليهم الحلاج ينقضهم بهداية الناس وتوعيتهم ، وبأن يرفض أن يقضى أحدٌ مقهوراً بين الجدران إلى أن تجدل مشنقته من قضاة زور يرجعون إلى شرع مكذوب ، ليشدَّ الحبلَ سلطان فاسد .

وعلى هذا النحو يتمم المؤلف دراما الحرية فى أصفى لغةٍ مسرحية وأنسبها للحوار : ذهنيًا مطلقاً مرات ، وماديًا موقفيًا بمقتضى مسار الفعل الدرامىّ مراتٍ أخرى . ومبدأ الحرية ، مع ذلك ، لا يغيم ولا تخَفَّى بِمُطْلَقيّة تُباعد بينه وبين المرحلة ، حيث يستمر فيها وقوع التعذيب من قِبَلِ السلطة للرعية ؛ وذلك باسم العدل ، وبدعوى الاستقرار وحماية المجتمع من الأشرار .

لم يكن صلاح يرضى بذلك التزوير ، ومن منطلق حيرته مما يجرى حوله فى هذا العالم الموبوء تصوَّر يوماً ـ وقد كبرت معاناته ـ أن الله تعالى لو أنصف عجَّلَ نحوه بالموت ؛ فقد أضحى العالم عصياً لا يصلحه شىء . ولما شرع فى صياغة مسرحيته جعل القضية التى طرحها فيها هى خلاصه الشخصى من ذلك : « وكانت الأسئلة ـ فيما يقول ـ تزدحم فى خاطرى ازدحاما مضطربا ، وكنت أسألُ نفسى السؤال الذى سأله الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ »(٢٨)

* * *

وأما المسرحيات الأخرى ، فلا تغيب شمس الحرية عن آفاقها ، وهل غابت ـ كما ظن بعضنا ـ فى غنائياته الدرامية التى كان أبسطها حواره مع الآخر من ذاته ، لتغيب فى مسرحياته ؟

وكان فى عام ١٩٦٩ قد ألف مسرحيتين ؛ فى أولاهما « مسافر ليل » نجد ممارسة لأنواع الظلم ـ فى قطار رامز للحياة ـ على راكب هو مجرد نموذج بشرى يرضى بإهدار كرامته ويتنازل ، فى سبيل أن يعيش ، عن حريته ، وهو يقول لعامل التذكرة/المتسلط ، وهو نموذج بشرى آخر :

اعهد لى بأخسّ الأشياء
أو أعظمها
اصنع بى ما شئت
لكن لا تقتلنى[٢٩]

وفى ثانيتها « الأميرة تنتظر » ، ارفع ما سطره صلاح ـ فى رأى النقاد ـ يطالعنا القهر والإذلال ثقيلين فى حديث وصيفات الأميرة . ولقد انتظرت تلك الأميرة خمسة عشر عاما لينصفها هاتكُ عرضها وهى بعدُ فى العاشرة من عمرها . ولما طردها من قصر الورد إلى كوخ مهجور فى الوادى المجدب ، تولى إنصافها القرندل ، وقد جعله صلاح رمزاً للشعب الذى ثار على المغتصب وقتله .

وكان واضحا أن المؤلف قادر تماما على أن يقيم صراعه بين نموذج الخاضع السلبىّ ونموذج المخادع المستبد ، وبطرف ثالث ـ خالص من ثقل القيدين ـ يحقق الانتصار بالعدل .

وتقع « ليلى والمجنون » ، المسرحية التى ألفها الشاعر سنة ١٩٧٠ فى دائرة القهر أيضا والعمل على الخلاص من عبودية السلطة ـ لكن بصورة عصرية تجعل الفكر فيها خلفيتها الأساسية . وقد استمد المؤلف حقَّ الكلمة الصادقة القادرة على فعل التغيير من « مأساة الحلاج » ، وفكرة العجز عن ممارسة الحرية من « الأميرة تنتظر » ، مصرحا على لسان سعيد الشاعر ـ الذى كان ثائرا ـ بأن الأيام صنعت منه إنسانا مهزوماً لا يؤمن بالمستقبل فى بلد لا يحكم فيه القانون ، وفى جيل أدركه الهرم ومات فيه الثوار المناضلون الفدائيون ، وامتلأ « بالمهزومين الموتى قبل الموت » . ومع ذلك كان يقول لليلى :

إنى أتعلّق من رُسْغى فى حبلين
الحبلان صليبى ، وقيامةُ روحى
الحريةُ والحبّ
والحريةُ برقٌ قد لا يتفتق عنه غيمُ الأيام الجهمه
لكن الحبَّ يلوح قريبا منى[٣٠]

وأما « بعد أن يموت الملك » (عام ١٩٧٣) ـ وهى كُبرى مسرحيات الشاعر ـ فتعالج بنجاح ظاهر طغيان الفرد وتدنيه فى مرحلة أسقط عليها حكم جمال عبد الناصر وخلافة أنور السادات له كى يطيح عام ١٩٧١ برجالاته . ووظّف المؤلف موضوع اقتران الكلمة بالقوة والحرية بالحبّ بوصفه مبدأ يؤمن هو به وليس على سبيل مطابقة الليجورة بالواقع ـ لوضع نهاية للظلم والاستبداد، وأغرى ـ على غير قاعدة درامية ـ بأن يموت الملك لتحكم الملكه زوجته ـ بمساعدة شاعر بثت هى فيه الحمية ـ مثلما حكمت الأميرة المنتظرة بمساعدة القرندل ، الشاعر المغنى .

والأمر بعد ذلك من هذا وإليه . . .

وإلى أن مات الشاعر فى أغسطس من عام ١٩٨٣ ، ثم إلى هذه الساعة ، يضوع شعره بعطر الحرية ، ويضىء بشعلها الوهاجة ، فى جمالية مثقلة بالفكر ، أو فى فكر مؤطّر بجمالية الفن ـ فقلم الشاعر تعوّد أن يحلق فى سمائىْ الوجودية والميتافيزيقية ، ويزاوجهما بالواقع فى جسارة ـ لنحس أنه إنما كان يحدد بكلماته موقع الحرية فوق أرضنا .

بطبيعة الحال لم يحملنا بكلماته إلى أماكن بعيدة أو غير موجودة ـ لأنه لم يودعها المطلق ـ وإنما وقّفها معنا وفى حدودنا لنبنى بمقتضاها عالمنا الحرّ السعيد بمنأى عن تهاويل السأم وبمعزل عن نخسات الألم .

الهوامش :

(١) من عبارات الشاعر فى ديوان « **العهد الآتى** » ط . دار العودة بيروت سنة ١٩٧٥ ، ص ١٤ ، ٤٢ ، ٩٢ .
(٢) **الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور** ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٣ ، ١ : ١٢٥ .
(٣) من السهل مراجعة هذه الدعوة المبكرة فى كتابنا « **نقد ، دراسة وتطبيق** » ط دار الكاتب العربى عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، سنة ١٩٦٧ ، ص ١٩١ .
(٤) السابق ١ : ٩٤ .
(٥) نفسه ١ : ١٢٣ .
(٦) راجع « **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب** » ١ : ٣٥٢ من المجموعة الكاملة .
(٧) السابق ٣ : ١٤٢ .
(٨) السابق ٣ : ١٤٥ .
(٩) نفسه ١ : ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
(١٠) نفسه ٣ : ١٢٦ بعنوان « **حياتى فى الشعر** » .
(١١) نفسه ٣ : ٩٠ .
(١٢) الواقع أن هذا التعريف طالما تبناه بعض الرومانسيين المرموقين كبيرسى شيلى حتى فى إطار زعمهم الغامض بأن الإنسان وثيقة نقشت فيها مجموعة من الانطباعات ـ خارجية وداخلية ـ تشبه هبّات الريح التى تحرك قيثارة أوليان Aeolian بأنغام دائمة التغيير ـ R. A. Foakes; **Romantic Criticism** 1800- 1850, London& Southampton, 1968, p. 120. .

(١٣) **الأعمال الكاملة** ١ : ٣٧ ، ٣٨ .
(١٤) أمطانيوس ميخائيل : **دراسات فى الشعر العربى الحديث** ، ط . المكتبة العصرية ، صيدا/بيروت ، سنة ١٩٦٨ ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .
(١٥) **الأعمال الكاملة** ١ : ١٢٥ .
(١٦) السابق ١ : ١٨١ ، ١٨٢ .
(١٧) نفسه ١ : ١٥٠ .
(١٨) نفسه ١ : ١٥٤ .
(١٩) نفسه ٣ : ١٦٣ .
(٢٠) نفسه ١ . ١٩٩ .
(٢١) نفسه ١ . ٢٣٥ .
(٢٢) نفسه ٣ : ١٦٤ .
(٢٣) نفسه ١ : ١٨٤ .
(٢٤) نفسه ٣ : ١٨٨ .
(٢٥) نفسه ٢ : ٤٨٨ .
(٢٦) نفسه ٢ : ٤٥٥ ، ٤٥٨ .
(٢٧) نفسه ٢ : ٤٦٨ .
(٢٨) نفسه ٣ : ٢١٩ .
(٢٩) نفسه ٢ : ٦٣٠ .
(٣٠) نفسه ٢ : ٧٥٨ ، ٧٨٩ ، ٨٦٢ .

ملامح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

أحمد درويش

من خلال طاقة كلمتك وحدها
بدأت حياتى مرة ثانية
لقد ولدتُ لكى أتعرف عليك
ولكى أهتف بك
أيتها « الحرية »

« بول إلوار ١٨٩٥ — ١٩٥٢ »

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزلية ، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيدا راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكاك الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات الحيوية والترقى . ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيداً لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر ، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال « المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسداته فى عالم الواقع ، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنى ، وليست الصورة ــ أداة التشكيل الشعرى

الأولى ــ إلا تجسيداً لحرية التحام العناصر . وعلى قدر ما ينجح الشاعر فى استخدام حريته . أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر ، أو لواقع مألوف ، تتحدد درجته على سلم الشاعرية . وليست علاقة لغة الشعر « باللغة » إلا وجهاً من وجوه الحرية « الفنية » فى تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه فى آن واحد . وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر « الحرية » فى الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر « السمات العامة » ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر منّ « الحرية » تتجسد من خلاله فى شكل « سمات خاصة » على النحو الذى شرحه « بارت » فى فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر فى الكتابة[1] .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من همومه ، وليس الشعر أداة من الأدوات التى تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب ، ولكنهما جوهر واحد يتمثل فيه ــ فى حالة النضج ــ امتزاج الدماء والشرايين والبواعث والأهداف والغايات ، بل تحقق الوجود ذاته ؛ ومن هنا فإنهما يخلقان متعة واحدة ، كما يقول الناقد الفرنسى جورج جون : « إن متعة الشعر هى متعة الحرية ، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة ، والارتباط باللغة اليومية ، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده ، ومعه ومن خلاله يصبح كل شىء ممكناً ، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال ، دون أن يكون فى الوقت نفسه فى خدمة حرية الإنسان فى كل المجالات ، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفى »[2]

* *

إذا كان الشعر « انبعاثاً » يتشكل من خلال « الحرية » ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك « حاجة » ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عدّه حطباً تأكله فيُسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يفنى ليبقى لها الوهج والضّوء ، ولكن بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى فى النهاية هو والنار معاً ، أو يفنيان معاً ، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولمسة الدفء فوق الجلد ، وومضة الضوء أمام العين . وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين ؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه فى مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل ، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التى عبر عنها « رينيه شار » حين قال عن الشعراء[3] :

« إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة ، ويقودوننا للأمام » .

وحين قال عن الشعر الذى يصدر عن هذه القوى :
« الشعر هو كل المياه الصافية التى تتريث أكفنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشواطىء ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذى يعيد تشكيل صفاته » .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تفاوت درجة اقترابه من الجماعة ، تفاوتاً تمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية ، بمقدرته على توسيع مدى أطروحته . ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة ؛ فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه ، مُغْرقاً فى الذاتية ، لكن جودة الوسائل الفنية ، توسع المدى فتجعله فقداناً يمس كل ذات ، تتجسد من خلاله الذوات كلها ، ذات الشاعر المرسلة ، والذوات الأخرى المستقبلة ، فى ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص . وقد يكون فى المقابل ، مدى الأطروحة واسعاً ــ بمقاييس المساحات النثرية ــ كالشعر الذى يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية ، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالاً دون تمهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه ، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن يكون نغماً ، ويصير فى أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو طابع فردى .

إن عناصر الضفيرة التى أشرنا إليها ، يمكن أن تقودنا ، من حيث المساحة والطابع ، إلى تقسيم رباعى لشعر الحرية على النحو التالى :

	المساحة	الطابع
١ –	فردية	فردى
٢ –	فردية	جماعى
٣ –	جماعية	فردى
٤ –	جماعية	جماعى

وإلى النمطين الأخيرين ينتمى شعر الحرية « الوطنى » الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

* * *

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمدائن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان ، أو جرْماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة .

وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمات الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجماهير » التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمات . ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فنى ، مع تصعيده بالضرورة « لصرخاتها » من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً » أو « صراخاً » أو « وعيداً »،وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و« صدقها » الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس « جوهرها » وترسباتها الفنية التى تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة . وإذا كان محمود درويش فى بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل[٤] :

لا ترج منى الهمس
لا ترج الطرب
هذا عذابى
ضربة فى الرمل طائشة
وأخرى فى السحب
حسبى بأنى غاضب
والنار أولها غضب

فإن طموحه قد تطور فى مراحل تالية ليجمع بين نبل الدافع ودقة التصويب ، وليستفيد من وهج الغضب فى تكوين شعلة فنية . وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التغنى » أو الحنين الخارجى[٥] :

أدخلونى إلى الجنة الضائعة
سأطلق صرخة ناظم حكمت :
آه يا وطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى اليه فى الخلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى – كما سنرى – شكل التمثل الفنى لا مجرد التغنى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان

والمكان وما ينتج عنهما من ظواهر ، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن يدورا معاً فى محور واحد .

* *

إن أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التمام ، تبدو مَدْخلاً فنياً جيداً لتعريف معنى « الحرية المفقودة » ومعنى الوطن « الضائع » و « الموجود » فى آن واحد . والانتقاء برصد الصور المتوازية التى تبحث عن روابط بينها ، أدلُّ كثيراً على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية . وفى قصيدة « ثلاث صور » ترسم صور لثلاث لوحات متجاورة فى القرية الصغيرة . لوحة القمر الحزين ، ولوحة الحبيب الساهم ، ولوحة البيت الفقير . وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام ، فإنها تفلت من الوقوع فى مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعى من خلال التمهيد لها بآفاق اللوحتين السابقتين :

— ١ —

كان القمر ، كعهده منذ ولدنا ، باردا ،
الحزن فى جبينه مرقرق ، روافداً .. روافدا
قرب سياج قرية ، خر حزيناً ساجدا

— ٢ —

كان حبيبى — كعهده منذ التقينا — ساهما
الغيم فى عيونه يزرع أفقاً غائما
والنار فى شفاهه ، تقول لى ملاهما
ولم يزل فى ليله يقرأ شعراً حالما
يسألنى هدية وبيت شعر ناعما

— ٣ —

كان أبى كعهده محملاً متاعبا
يطارد الرغيف أينما مضى ، لأجله يصارع الثعالبا
ويصنع الأطفال ، والتراب ، والكواكبا

أخى الصغير ، اهترأت ثيابه فعاتبا
وأختى الكبرى اشترت جواربا ! ، وكل من فى بيتنا
يقدم المطالبا

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ، ويفتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب ، والكواكبا

* *

إن هذه اللوحات خلت من الربط ، وتضمنت صوراً خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها ، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد ، خطوة أولى فى الانتقال من الغنائية إلى الدرامية ، وفى رصد واقع حزين ، تتفكك فيه ظواهر الطبيعة ، عن حاجات الروح ، عن متطلبات الجسد . لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسها ، وتظل برغم كل شيء ترتبط من طرفيها بكل من طرفى الزمان الرئيسين ، الماضى والمستقبل ، وإن ظل الطرف الذى يربطها بالماضى رفيعاً ، فى رفع « شوارب » الوالد التى لا يكف عن فتلها وهو يسترجع « المناقب » الماضية ، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال ، حصاد الدبيب الغريزى للجسد ، بأبعد نقطتين فى مساحة المكان المتخيلة ، « التراب » فى أسفلها و « الكواكب » فى أعلاها .

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر ، يمثل فى ذاته واحدة من الوسائل الفنية التى يتم اللجوء إليها لتصوير « الحرية » المفقودة ، ولوضع الأصابع الصامتة ، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل ، لكن تاريخ الوسائل الفنية فى مجال تجسيد أزمة الحرية ، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنطلق من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيحاء بإمكان تغييره . وإذا كان المذهب السيريالى فى الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير ، فإن رواد هذا المذهب ، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه فى القرون السابقة ، من أمثال الروائى الفرنسى « ساد » (١٧٤٠ — ١٨١٤) الذى غلبت عليه شهرة روايات

تعذيب الذات « السادية » ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعاً ثورياً تحررياً ضد كثير من الثوابت التى تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ، ومثل الشاعر الفرنسى « لوتر يامون » (١٨٤٦ — ١٨٧٠) الذى أعاد السرياليون اكتشافه فى القرن العشرين[٦] ، وأشاد به « بريتون » بوصفه إرهاصاً مبكراً بالسريالية فى القرن التاسع عشر ، وصاحب اتجاه ثورى فى شعره ضد العقلانية التى كبلت كثيراً من الطاقات ، دعا هو إلى تحريرها وإطلاقها . لقد عبر « بول إلوار » (١٨٩٥ — ١٩٥٢) عن الدور الذى قام به هذان الرائدان ، فى مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية ، عندما قال[٧] : لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة : Vous êtes ce que vous êtes « أنت هو أنت » ، عبارة أخرى جديدة هى : « Vous pouvez être autre chose » « أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر » .

هذه اللمسة التى أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر ، جعلت رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعى فى منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به ، وتوسع آفاق الواقع الضيق من خلال وسائل الفن المتاحة . وهذه النزعة تفوح فى كثير من قصائد محمود درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالى ، أو التفاؤل الصارخ الألوان . فى قصيدة « رباعيات » من ديوان « أوراق الزيتون » تطالعنا هذه الصور المستقبلية[٨] :

ربما أذكر فرساناً وليلى بدوية
ورعاة يحلبون النوق فى مغرب شمس
يا بلادى ما تمنيت العصور الجاهلية
نغدى أفضل من يومى وأمسى

* *

الممر الشائك المنسى مازال ممرا
وستأتيه الخطى فى ذات عام
عندما يكبر أحفاد الذى عمر دهرا
يقلع الصخر وأنياب الظلام

* *

من ثقوب السجن لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيب
فإذا اشتد سواد الحزن فى إحدى الليالى
أتعرى بجمال الليل فى شعر حبيبى

إن نزعة الرغبة فى تغيير الواقع ، وفى أن يصبح الإنسان « شيئاً آخر » ، تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير ، التى وقفنا أمامها منذ قليل . وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن تشكلا « تعليقاً معكوساً » على بيتين وردا فى اللوحة السابقة :

ووالدى كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب والكواكبا

فالصلة بالماضى التى كانت عادة (كعهده) وكانت (مناقب) للجيل السابق (والدى) سوف تصاب بالوهن فى اللوحة الحالية (ربما) ، وسوف تقترن بلحظة الأفول ومغرب الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ، تمهيداً للحكم القاطع الذى تغلق به الرباعية بتفضيل الغد على الأمس واليوم معاً ؛ أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم من أجل الحصول على رغيفهم مصارعة الثعالب ، فسيعمر أحفادهم الممر الشائك المنسى . وعلى هذا النحو تتجاوب صور الواقع المر ، مع صور الغد المرجو ، وتؤكد هذه المشاعر صورٌ تتجاوب فى الديون على ألسنة شعراء آخرين تؤكد تعلق المشاعر بعالم الغد وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله ؛ فقصيدة « لوركا » تختمها هذه الصورة التقريرية :

أجمل الأخبار من مدريد ما يأتى غداً

* *

إن التأرجح بين الأمس واليوم والغد ، وحركة الوسائل الفنية على محاورها ، يستدعى قضية « الزمن » فى البناء الفنى فى قصائد محمود درويش . والزمن إحدى الوسائل الرئيسية

التى تلعب دوراً رئيسياً فى صياغة عالم القصيدة وتشكيله فى مواجهة عالم الواقع ؛ لأنه كما يقول تودروف[٩] : [لا يوجد « مسبقاً » عالم معين يعيد تقديمه النص « فيما بعد »] ، وإنما توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعاييره وملامحه ومن بينها ملامح الزمن فيه ، التى تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين « زمن الخطاب » و « زمن الخيال » و «زمن القص » و « زمن التأمل » ، وبحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة للزمن متدابرة حيناً ،ومتقاطعة حيناً آخر ، ومتكاملة فى بعض الأحايين . فبينما لا يكفى لعمل مثل « أربعة وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم » أربعة وعشرون ساعة لقراءته بالضرورة ، فإن سنوات طويلة من الحدث قد تضغط فى عدة جمل قصيرة . وهذه الإمكانات وغيرها فى التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو خاص إمكانات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات الزمنية » ليس من الضرورى أن تتفق مع مقاييسها فى عالم « الخطاب النثرى » بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة ، وتحطم سيمتريتها ودلالتها المحددة الأطراف . وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ « الوحدات الزمنية » لكى تعبأ من خلال الموقف الشعورى فى أعداد معينة مثل السبعة ، والسبعين ، والأربعة ، والأربعين ، والمائة والألف ، فضلاً عما تفتحه آفاق تعبيرات راسخة مثل « وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون » من احتمالات التمدد والانكماش فى المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعورى .

ومحمود درويش يلجأ فى بناء قصائده إلى وحدات زمانية متعددة ، ويتشكل لديه ما يكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً به ، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن ، قد يتشكل أحياناً فى غياب هذه الوحدات كلها ، والإحساس بعبثية معنى هذه الوحدات ذاتها ، من خلال انصهار الإنسان الذى كأنما وُلد خارجها ومات خارجها دون أن يحس به نبضها أو يأبه بإيقاعها[١٠] :

إن تذبحونى ، لا يقول الزمن
رأيتكم

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا
تغير الغابة زيتونها
لا تسقط الأشهر تشرينها
طفولتى تأخذ فى كفها
زينتها من أى يوم
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

وقد تطل الوحدة الزمانية فى صورة قصيرة من صورها المتعارفة : « ساعة » لكى تجسد فيها حدثاً له وميض البرق وحسم الصاعقة ، لكنه أيضاً يتمتع بعمق لحظة الكشف والإشراق التى قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأنى «سنوات » .

فى قصيدة « الخبز » من ديوان « أعراس »[١١] يتحرك بطل القصيدة الرسام الثائر ، فى مدى زمنى يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت .

ما الذى أيقظك الآن .. تمام الخامسة ؟
إنهم يغتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة تربط فنياً بمولد الحياة ، وبجوع الصغار ، وبرائحة الخبز والحليب ، وبحصد المناجل لبراعم الحياة التى تريد التفتح ، لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع من مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر الحياة عند الرسام فى ومضة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائى
ويستولى على سر العناصر
كان رساماً وثائر
كان يرسم .. وطناً مزدحماً بالناس

والصفصاف والحرب

ومَوج البحر والعمال والباعة والريف
ويرسم ...

....

كان إبراهيم شعباً فى رغيف
وهو الآن نهائى .. نهائى .. تمام السادسة
دمه فى خبزه ، خبزه فى دمه
الآن .. تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة ، جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعر ، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب ، ولكن من حيث العمق كذلك .

إن « الوحدة الزمنية » قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً » يتقولب لكى يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون عَرَضاً ولا ثوباً يخلع ويلبس ، وإنما أن تكون جوهراً من جواهر الذات الحرة . ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية ، فلا يلبث فى المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضآلتها ومحدوديتها(١٢) :

طفولتى تأخذ فى كفها زينتها من كل شيء
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة
لو أحصت الغيم الذى كدسوا
على إطار الصورة الفاترة
لكان « أسبوعاً » من الكبرياء
وكل « عام » قبله ساقط
ومستعار من إناء المساء .

فى مراحل أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية » لكى تصير « وحدة كبرى » لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد ، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمنى وطول المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائماً معنى « المبالغة » واشتهر منها على نحو خاص عدد السبعة فى الآحاد والسبعين فى العشرات ، وكذلك عدد الأربعة وعدد الأربعين ، وعرف التراث الشعبى خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية فى فترة القرون الوسطى(١٣) . لكن الجديد الذى يقدمه البناء الشعرى لمحمود درويش هنا ، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التى تعطى معنى المبالغة دون تحديد ، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى فى قصائد متفرقة من دواوين طبعت فى فترات زمنية مختلفة مثل ديوان « العصافير تموت فى الجليل » وقد طبع سنة ١٩٧٠ ، وديوان حبيبتى تنهض من نومها ، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك ، وديوان « أعراس » وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها ، مما يدل على أن الرقم لا يرتبط بأى تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعاً أو نقطة بداية ، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة ؛ ففى قصيدة « ويسدل الستار »(١٤) يمل الشاعر ـ الذى ردد كثيراً من الشعارات ، تلقى كثيراً من التصفيق ـ دوره الذى طال ، فيهتف بالمتلقين :

سيداتى ، آنساتى ، سادتى
سليتكم عشرين عام
آن لى أن أرحل اليوم
وأن أهرب من هذا الزحام
وأغنى فى الجليل
للعصافير التى تسكن عش المستحيل
ولهذا أستقيل .. أستقيل .. أستقيل

والعاشقة اليهودية « شوليت » التى ظلت عواطفها موزعة بين عاشق يهودى هو « سيمون » وعاشق فلسطينى هو « محمود » ، والتى يمكن أن تكون رمزاً لهذه الأرض المتنازع عليها أمداً طويلاً ، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة فى إطار عشرين سنة(١٥) :

شو ليت انتظرت صاحبها فى مدخل البار القديم
شو ليت انكسرت فى ساعة الحائط ساعات
وضاعت فى شريط الأزمنة
شو ليت انتظرت سيمون ـ لا بأس إذن
فليأت محمود ، أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

فعشرون سنة من الترديد عند الشاعر العربى ، وعشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية ، لا تعنى إلا الإيحاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وثقلها وتفاعلاتها ، وهى الوحدة نفسها التى يتم اختيارها كذلك ، عندما يقف الشاعر أمام واحد من رموز الشتات فى قصيدة « كان ما سوف يكون »[١٦] التى يحمل عنوانها فى ذاته إشعاعات متداخلة لتردد حركة الزمن ، واضطرابها مثل حيوان هائج فى قفص مغلق :

فى الشارع الخامس حيانى ، بكى ، مال على السور الزجاجى
ولا صفصاف فى نيويورك ، أبكانى
أعاد الماء للنهر ، شربنا قهوة ، ثم افترقنا فى الثوانى
منذ عشرين سنه
وأنا أعرفه فى الأربعين ، وطويلاً كنشيد ساحلى وحزين

إن الوحدة الزمنية مرة أخرى ترسم هنا بطريقة تستعصى على التحديد ، وعلامات الترقيم التى كتبت بها العبارة أوخلت منها العبارة تساعد على ذلك الغموض ؛ فالمتعلقات بين أطراف كلمات مثل (منذ عشرين سنة وأنا أعرفه فى الأربعين) غير واضحة ، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد « أعرفه » لكانت « فى الأربعين » بداية صورة جديدة ، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إيحاء آخر بجمود طرف من أطراف الزمان وتحرك طرفه الآخر ، فالمعرفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه ، أو مروره عليها ، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التى توجه جانباً من طاقتها إلى الدقة النثرية فتربكها وتفك الرابطة المألوفة بين الدال والمدلول . إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة « عشرين » واكتسابها عند الشاعر معنى جديداً لم يكن لها من قبل ، يجعلها صالحة للتردد بوصفها جزءاً من المعجم الشعرى الداخلى ، ويجعل القلم الشعرى يتناولها ويكررها ككلمة مألوفة قد ترد فى المقطع الواحد أكثر من مرة ؛ ففى قصيدة « أحمد الزعتر» من ديوان « أعراس » تطالعنا هذه الصورة[١٧] :

فى كل شىء كان أحمد يلتقى بنقيضه
عشرين عاماً كان يسأل
عشرين عاما كان يرحل
عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق
فى إناء الموز . وانسحبت
يريد هوية فيصاب بالبركان
سافرت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعام والعشرين فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وآتيها ، يسمو بمضمون « الحرية » عن مجرد كونه تمثالاً جميلاً تهفو حوله الأفئدة وتُنحر بين يديه القصائد إلى كونه حركة حياة تدخل فى نبض القلب ، وخلايا الجسد ، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال ، ما بعد وما اقترب ، ومن أجل هذا يبقى الحلم منتعشاً فى ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت دبيب وطأة مفهوم الزمن النثرى العادى ورتابته .

* *

العلاقة بين الشعر و « المكان » علاقة عميقة الجذور ، متشعبة الأبعاد ، ومن خلالها قد يصبُّ الشعر على مكان ما طابعاً خاصاً ، فيحوله من مسكن خرب إلى طلل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد ، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التى غلفها الرومانسيون على نحو خاص

بهالة شعرية دائمة ، وقد يظل « سقط اللوى » و « الدخول » و « حومل » و « جبل التوباد » و « البان » و « العلم » و « رضوى » وغيرها من الأماكن التى اشتهرت فى الشعر العربى ، ألفاظاً تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية ، وقد يحط المسافر برحاله فى « جبل التوباد » مثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه فى الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة فى الأماكن المقفرة ، لكنه عندما يقرأ « جبل التوباد » فى أشعار الغزل العذرى يعتريه شعور آخر يختلط فيه « الصبا » بحرقة الوجد ، ولايبقى فيه من علائم المكان المادية إلا ما يساعد « المكان الشعرى » على التخلق والتنفس .

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان ، فإن شعر الحرية على نحو خاص ، وشعر حرية الأرض على نحو أخص، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتنسج على منواله .

والمكان الفلسطينى عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة ، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا ، فاكتسى بها ومن خلالها بطابع شعرى ؛ اكتسب فى كثير من الأحيان عند الشعراء « البعيدين » فى أوربا طابع الحنين إلى البعد المكانى والزمانى والروحى فى آن واحد . وتتفتح من خلاله المواهب الفذة لشعراء عباقرة مثل « جوته » الذى ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائمها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى ، ويشم فيها وفى سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربى تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار[١٨] .

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية « بوعاز » فى الكتاب المقدس ، ثم يقطع السرد القصصى فجأة ليقول[١٩] :

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق
كانت ريح الليل تتهادى فوق جبال الجليل .

لكن تشعير المكان الفلسطينى على هذا النحو ، هو تشعير دينى أقرب إلى تشعير «البان والعلم» أو هو تشعير قومى من خلال العقيدة اليهودية ، وجد نمواً له فى الثقافة الغربية التى تلقت إيحاءاتها من خلال ذلك التراث ، وقد قابله تشعير تاريخى عربى من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة ، بهذه الأرض التى لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخى حتى الآن .

فما الذى يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذى اتخذه منبعاً ومصباً لشعره فى آن واحد ؟

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغى الفاصلة المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان ، وألا تكتفى بحبل المكان المحبوب ، كالقمر المحبوب ، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد ، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها ، والتعثر من خلالها أيضاً ، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق ، وتخفى فى جوفها جواهر ثمينة وأفاعى مختبئة ، ولكنها تظل جزءاً ملتحماً بصاحبها فى الأحوال كلها[٢٠] .

أنا العاشق الأبدى ، السجين البديهى
رائحة الأرض توقظنى فى الصباح المبكر
قيدى الحديدى يوقظها فى المساء المبكر
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر
لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض : هل نهضتْ .
طفلتى الأرض !
هل عرفوك لكى يذبحوك ،
وهل قيدوك بأحلامنا ، فانحدرت إلى جرحنا فى الشتاء
وهل عرفوك لكى يذبحوك
وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا فى الربيع .

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذى يلغى الحاجز ، ويوحد اهمّ سعياً إلى وحدة الهدف ، وهو

الذى يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه ، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات ، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقى مشاعرهم حوله ، وهى شواغل لا تبعث على الراحة ، بقدر ما تبعث على القلق الإنسانى ، الذى لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به ، ولا يخلو منه إلا الحجر . فى ديوان « حصار لمدائح البحر » ، تأتى هذه النغمة المتميزة فى قصيدة موسيقى عربية[٢١] :

أكلما ذبلت خبيزة وبكى
طير على فنن ، أصابنى مرض

أو صحت يا وطنى !
أكلما نوّر اللوز اشتعلت به
وكلما احترقا
كنت الدخان ومنديلاً تمزقنى

ريح الشمال ويمحو وجهى المطر ؟
ليت الفتى .. ياليتنى حجر

هذا الذوبان الشعرى للكل فى الواحد ، وهذا القلق النابت من مصير كل خبيزة تنمو ، أو طير يبكى ، أو لوز ينور ، أو نار تشب يكون الشاعر دخانها ، أو معنى يتجسد يكون الفرد منديله الذى تمزقه الريح ويمحوه المطر ، هذا الذوبان هو الذى يخلق من المكان شيئاً يستعصى على التعريف والتحديد[٢٢] .

ـ أكنت تغنى كثيراً لها ؟
من هى ؟

ـ سمها ما تشاء : والنساء ، المرايا ، الكلام ،
البلاد ، اتحاد العصافير فى القمح ، أم الخلايا ،
وأول موج تشرد فى البر . .

وإذا كانت « البلاد » التى يتغنى بها ولها ، يحوطها هذا الطوفان من درجات المعنى التى تسكن خلايا حروفها ، وتدخل معها قسراً إلى المعجم الشعرى مُشَكِّلة جزءاً من « التسمية » الشعرية للمكان ، على مستوى الإحساس به ، فإن جزيئات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الديمومة التى تشكل جانباً من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان . وترسم قصيدة « الجسر »[٢٣] من ديوان « حبيبتى تنهض من نومها » جزءاً من هذه العلاقة المعقدة ، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق « الجسر » رغبة فى ملامسة الأرض ، وتظل الدماء التى رحلت ، والدماء التى بقيت ، فى حوار متصل صامت :

والصمت خيم مرة أخرى .
وعاد النهر يبصق ضفتيه
قطعاً من اللحم المفتت
فى وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق دم ومصيدة
ولم يعرف أحد ، شيئاً عن النهر الذى يمتص لحم النازحين
والجسر يكبر كل يوم كالطريق
وهجرة الدم فى مياه النهر تنحت من حصى الوادى
تماثيلاً لها لون النجوم ، ولسعة الذكرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذى يطالعنا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطا ذا اتجاه واحد يتمثل فى الوله والشوق والتغنى بمتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعى » أكثر تعقيداً ، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة ، التى تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب »[٢٤] :

عيونك شوكة فى القلب
توجعنى وأعبدها
. . . .
أحب البرتقال وأكره الميناء
. . . .

أدق الباب يا قلبي .. على قلبي
يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار
رأيتك فى خوابى الماء والقمح .. محطمة
رأيتك فى مقاهى الليل خادمة
رأيتك فى شعاع الدمع والجرح
وأنت الرئة الأخرى بصدرى
أنت أنت الصوت فى شفتى
وأنتِ الماء .. أنتِ النار!

أو نلتقى بصورة تلم طرفى المعادلة المتناقضين مثل[٢٥]:

لحبك باكلُ حمى، مذاقُ الزبيب
وطعمُ الدم
على جبهتى قمر لا يغيب
ونار وقيثارة فى فمى

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذى يجتمع فيه الزبيب والدم والنار والماء هو الذى يهب لمفهوم «الحرية» معنى مختلفاً عن المعانى «الجميلة» التى كانت تتولد من تراكمات الوصف الخارجى لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة، وهو الذى يحكم كذلك من خلال الشد والجذب، المد والجزر، فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان، حتى إن هذا الحب ليتحول فى بعض مراحله، فلا يصبح علاقة ذات صوت واحد، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان المحبوب، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان الذى يحن إلى عاشقيه، ويتجسد لون من هذا الحنين فى مقطع «هكذا قالت الشجرة المهملة»[٢٦]:

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة
وطنى
هل تحس العصافير أنى لها .. وطن أو سفر
إننى أنتظر .. فى خريف الغصون القصير
أو ربيع الجذور الطويل
زمنى
هل تحس الغزالة أنى لها .. جسد أو ثمر
إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة؛ فالعاشق يتأهب، والمعشوق يترقب، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو، وتصاغ فى النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى ورائحة الياسمين.

* *

هذه الصور التى تجسد «الحرية» من خلال الزمان والمكان، تتشكل فى كثير من الأحايين من خلال صور بصرية تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقترباً من أدوات الرسام الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض قصائده، وهذه الحاسة البصرية تشكل مُتكئاً مهما عند كثير من الفنانين والكتاب والشعراء، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتماده الكبير على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى يعالجه، وكان هيبوليت تين يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام «الأشكال» لكن لديه ذاكرة شديدة القوة أمام الألوان؛ فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل فى أحد ممرات غابة «فونتان بلو»، ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة، لا يستطيع[٢٧].

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى للمعنويات «لوناً» حسّياً، وهى تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التى يستخدمها الشعر الحديث، ليعبر باللغة من مستوى إلى مستوى آخر. يقول جون كوين فى «بناء لغة الشعر»[٢٨]: «إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية، وعلى نحو خاص كلمات الألوان، فليس هذا ــ أو فلنقل، فليس هذا فقط ــ كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر، فلقد

نسب طويلًا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس،مثلاً : « شعور زرقاء » لبودلير ، و « عيون شقراء » لرامبو ، و « سماء خضراء » لفاليرى .. إلخ ، والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان ، أو بمعنى أدق ، لا تحيل إليها إلا فى مرحلة لولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثان ذى طبيعة عاطفية ؛ فعندما يقول مالارميه : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسماً » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول ، لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى » .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقى مثلاً حين كان يقول :

وللحرية « الحمراء » باب
بكل يد مضرجة يدق

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء » أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعرى عند محمود درويش . ويمتد اللون الأخضر ، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من حياة فى صورها المتألقة ووصولاً إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

لو يذكر الزيتون غارسه لصار الزيت دمعا
ستظل فى الزيتون « خضرته » وحول الأرض درعا

وهو فى الوقت نفسه ، لون الموت الذى يُبذل من أجل أن تستمر الحياة :

كانت مياه النهر أغزر .. فالذين رفضوا
هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخرا
والجسر ، حين يصير تمثالاً ، سيصبغ ـ دون ريب ـ
بالظهيرة والدماء و « خضرة » الموت الفاجىء

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر ، تتوزع ملامحه على المواقف التى تؤدى من أحدهما إلى الآخر ، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتتشكل فى صور قد تتأبى على الإجراء الاستعارى المباشر ؛ فعبد الناصر هو « الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر
زوابع .. تلو .. زوابع
نرى صدرك الآن متراس ثائر
نراك نراك نراك

طويلا .. كسنبلة فى الصعيد
جميلا .. كمصنع صهر الحديد
وحراً .. كنافذة فى قطار بعيد
ولست نبيا ، ولكن ظلك « أخضر »

أتذكر كيف جعلت ملامح وجهى
وكيف جعلت جبينى
وكيف جعلت اغترابى وموتى
أخضر .. أخضر .. أخضر

وإلى جانب هذه المتكآت الكبرى لمراحل التجربة التى تغطى بالخضرة،فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشيها أيضاً هذا اللون الربيعى :

مطر ناعم فى خريف حزين
والمواعيد خضراء ، خضراء ، والشمس طين
. . . .

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللون الأخضر :

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا
ويعرفها حجراً حجراً
ولا شيء يشبهه .. والأغاني تقلده
تقلد موعده الأخضرا

بل إن الخضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر ، فتجاوز كونها سرًا يُبث فى الأشياء ، فيبدو جانباً طبيعياً منها ، يحمل معه كل ما يحمل اللون من رغبة فى الحياة وعشق لها وتغنٍ بها وموت فى سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر فى يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعرى وكثافته وإيحائه من بين أصابع الشاعر أيضاً ، فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به فى اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من قصيدة : « نشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانطباع :

فلتواصل أيها الأخضر
لون النار والأرض وعمر الشهداء
ولتحاول أيها الأخضر أن تأتى من اليأس
إلى اليأس
وحيداً يائساً كالأنبياء
ولتواصل أيها الأخضر لونك ..
ولتواصل أيها الأخضر لونى
إنك الأخضر ، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد « الأخضر » فى المقطع أن يفلت من الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، بَعُد النوى ، قُتِل النوى
إن النوى قطاع كل وصال

فعلق بقوله : ألا يسلط الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لمشاعر الناقد القديم .

إذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة والجوهرية فى معجم الشاعر «اللونى» الذى يجسد ظاهرة الخربة ، فإن اللون «الأزرق» يأتى تالياً له فى الشيوع ، وحاملاً معه ظلال التراث الشعرى العالمى فى شحنه بالبراءة والطهر والبهجة . وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحيَّة ، ومشاهد الطبيعة معاً ؛ فنحن أمام العصافير «الزرقاء» فى الخريف :

مطر ناعم فى خريف بعيد
والعصافير زرقاء زرقاء
والأرض عيد

ونحن أمام سمك « أزرق » فى لحظة الصفو والبهجة :

التقينا قبل هذا الوقت فى هذا المكان
ورمينا حجراً فى الماء ، مر السمك الأزرق
عادت موجتان

ونحن كذلك أمام يوم أحد « أزرق » تبدو فيه الأنثى الحالمة فى ثوب أزرق :

ترتدى الأزرق فى يوم الأحد
تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب
تقرأ الشعر الرومنتيكى

تستلقى على الكرسى ، والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد .

والأزرق هو بداية البحر وهو اللون الحلم الذى يتمنى السابح فى الشتات أن يكتسى به ماء النهر حتى يعود إليه .

من الأزرق ابتدأ البحر
....
متى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة فى النتاج الشعرى لمحمود درويش ، وهى شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعرى فى هدوء فى معظم الأحايين ، لكنها تصبح أقل شاعرية عندما يزداد إحساس الشاعر « الذهنى » بها ، كما أشرنا من قبل فى قصيدة الأخضر ، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك فى قصيدة « طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ »(٢٩) ، حيث تبدو اللغة الشعرية أكثر استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعرى .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض جوانب « اللغة الشعرية » عند محمود درويش . ولا شك أن النتاج الشعرى الغزير والمتميز خلال نحو ثلث قرن يمكن أن يقدم فرصة لدراسة متأنية للغته الشعرية من جوانب عدّة ، لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التى ترتبط بها اللغة فى الشعر ذى الهدف الخاص والذى ينشده عادة فى القارىء العام ، كما هى الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة القصيدة . إن الشاعر هنا لا يخفى هذا الهدف وتلك العلاقة :

قصائدنا بلا لون ، بلا طعم بلا صوت
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت
وإن لم يفهم « البسطا » معانيها
فأولى أن نذريها .. ونخلد نحن للصمت

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحالمة الرومانسية ويعلن للشعراء أنه قد قتل القمر الذى كانوا يعبدونه :

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة
أنا قاتل القمر الذى كنتم عبيده .

وتتردد هذه النغمة فى قصائده عن « لوركا » وعن « الشاعر العربى » وفى ثنايا صور كثيرة من الديوان ، وهى تترك دون شك أثراً ملموساً على المستوى اللغوى أو المستويات اللغوية المتعددة فى إنتاج محمود درويش ، والتى تتردد بين البساطة الموغلة والتعقيد المضنى ، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من السرد النثرى ، بين العمق الإيحائى والتفلسف المجرد ، بين حافة الخطابية ورهافة اللون ودقة التصوير ، بين جدة اللقطة المثارة واجترار الأطروحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقاع اللغوى حتى فى التراث الشعبى ونقلها دافئة إلى مناخ القصيدة وبين التذبذب قريباً من الفقرة المغالية فى أحيان قليلة . لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك فى مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعاً من خامات ليس من الضرورى أن تكون كلها تماثيل جيدة ، فهنالك القدر الكافى من التماثيل المحكمة التى خلفها ــ ومازال يبدعها ــ هذا الإزميل الشعرى .

وهناك هذا الاهتداء التدريجى على سلم الخطاب ، إلى تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخة ، إلى النغمة الهادئة ، التى تصل إلى السخرية وإلى استخدام « اللغة المقلوبة » التى تعكس لغة المغتصب القاهر ضده ، وهى تلك اللغة التى كان يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيمى سيزر وكاتب ياسين(٣٠) وغيرهما ، فتشكل اللغة الشعرية عنده فى هذه الحالة نمطاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها . فى « قصيدة الأرض »(٣١) تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعرى غير المباشر عليها ، وترد فى اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغنى :

مساء صغير على قرية مهملة
وعينان نائمتان .. أعود ثلاثين عاماً ،

وخمس حروب

وأشهد أن الزمان يخبىء لى سنبلة
يغنى المغنى عن النار والغرباء
وكان المساء مساء ، وكان المغنى يغنى
ويستجوبونه : لماذا تغنى ؟ يرد عليهم :

لأنى أغنى

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه
وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه
وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه
وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه
وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم فى القيود .

. . . .

وفى القصيدة نفسها تأتى دفقة أخرى على لسان « الأرض » تنتمى إلى النمط نفسه من « اللغة المقلوبة » :

أنا الأرض ، يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح

فى مهدها

أحرقوا جسدى
أيها الذاهبون إلى جبل النار
مروا على جسدى
أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مروا على جسدى
أيها العابرون على جسدى .. لن تمروا
أنا الأرض فى جسد .. لن تمروا
أنا الأرض فى صحوها .. لن تمروا
أنا الأرض ، يا أيها العابرون على الأرض

فى صحوها

لن تمروا .. لن تمروا .. لن تمروا ..

فاللغة هنا تغمس قلمها فى مداد الخصم ، وتسلم له ، وتستدرج به ، ويتم الغليان والانقلاب من داخلها فى هدوء ، لكنها أيضاً لغة ربما تحمل كثيراً من الخصائص التى أشرنا إليها فى الصراع بين الأهداف المتداخلة فى البناء الفنى .

* *

على هذا النحو تتجسد ظاهرة الحرية تجسداً فنياً فى شعر محمود درويش لا باعتبارها قضية سياسية ، ولا مطلباً جماهيرياً ، ولا رغبة آنية ، ولا فورة حماسية ، ولكن بما هى ضرورة إنسانية يؤدى غيابها إلى فجوة فى مسيرة الدماء ، واختلال فى حركة الحياة وتوازنها ، وهو اختلال لا يواجه بالصراخ والنواح والوعيد ، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع الوهن والصلابة فى الاتصال مع الزمان والمكان والكون فى سرها العميق ، وربطها بفتات الحياة فى دبيبها اليومى بوسائل الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد فى آداب الأرض كلها .

الهوامش والمراجع :

(١) انظر : (1) Roland Barthes. **Le degre Zero de L'écrituré** Ed. du Seuil. Paris Pauil. Paris 1972 . p p. 8 et Suivants.

(٢) انظر : (2) Georges Jean. **La Poesie.** p. 146. Ed. du Seuil. Paris 1986 .

(٣) انظر : (3) René Char. Elage **du Serpent.** cité Par. G. Jean op. cit. P. 148.

(٤) ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ ـ ضمن «ديوان محمود درويش» ص ٨ ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة ببيروت سنة ١٩٨٧ .

(٥) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٣ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .

(٦) انظر بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة ، أحمد درويش ، ص ٢٦١ ، الطبعة الأولى ، مكتبة الزهراء القاهرة سنة ١٩٨٥ .

(٧) انظر : (7) Georges Mounin, **Avez-Vous Lu Char ?** p. 143. Paris. 1946.

(٨) ديوان محمود درويش ص ٦٥ .

(٩) انظر : (9) Tzvetan Todorov : **Qu'est-ce que Le Structuralisme ?** Poetique. p.49. Ed. du seuil Paris 1968 .

(١٠) من ديوان حبيبتي تنهض من نومها ـ ديوان محمود درويش ص ٣١٤ .

(١١) المرجع السابق ص ٦١٣ .

(١٢) السابق ص ٣١٣ .

(١٣) انظر مبحث ألف ليلة وليلة في كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق ـ مكتبة الزهراء ـ القاهرة سنة ١٩٨٤ .

(١٤) ديوان محمود درويش ص ٣٠٧ .

(١٥) السابق : قصيدة كتابة عن ضوء بندقية ص-٣٤٠ .

(١٦) السابق : ص ٥٨٥ .

(١٧) السابق ، ص ٥٩٦ .

(١٨) أنظر : عبد الرحمن صدقي ، الشرق والإسلام في أدب جوته ـ كتاب الهلال ـ القاهرة سنة ١٩٦٧ .

(١٩) أنظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .

(٢٠) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .

(٢١) مختارات شعرية لمحمود درويش ، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة ، بيروت سنة ١٩٨٥ .

(٢٢) قصيدة الحوار الأخير في باريس ، أنظر المرجع السابق ص ١٥٠ .

(٢٣) المرجع السابق ص ٣٧ .

(٢٤) من قصيدة «عاشق من فلسطين» ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .

(٢٥) من قصيدة «أغنية حب على الصليب» ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .

(٢٦) من قصيدة ، حالات وفواصل ، المرجع السابق ص ٦٤٥ .

(٢٧) انظر : (27) Jeanne Berins. **l'Imagination** - P. 19. que-sais-je ? Paris 1975 .

(٢٨) انظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، سنة ١٩٨٥ وص ٢١٠ من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية ـ قصور الثقافة ـ القاهرة سنة ١٩٩٠ .

(٢٩) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية عشرة ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكن الرجوع إلى الديوان نفسه في الاقتباسات التي أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات : ٤١ ، ٢٥٩ ، ٣٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ، ٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨ ، ٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ، وكذلك إلى قصيدة «الجسر» ص ٣٥٢ .

(٣٠) أنظر : (30) Voir. Georges Jean. **La Poésie.** Op. cit p. 148 .

(٣١) ديوان محمود درويش . ص ٦١٨ .

مستويات الحرية
فى قصيدة العامية

صلاح جاهين نموذجاً *

وليد منير

تُمَثِّلُ قصيدة العامية وجهاً آخر من وجوه القول الشعرى الحديث . ويفصح هذا الوجه الآخر عن منظور لغوى مختلف لتشكيل الدلالة . فاللغة فى قصيدة العامية الحديثة لغة فى متناول الجميع لأنها تقف فى مستوى اللهجة الاجتماعية السائدة فى الحوار اليومى ، وتموسقها ، وتعيد إنتاج وقفاتها .

بيد أن هذه اللغة تجترىء على الوجود بالقدر نفسه الذى تحوز به الفصحى فضلها المعهود وقداستها الموروثة ، فهى تتحدث عن الحب والموت والحلم والكينونة والمصير دون أن تفقد هذه الأفكار والمفهومات شيئاً من عمقها أو قوتها ، فقصيدة العامية انتقال باللهجة المحكية من الوظيفة النفعية الاستعمالية المحض إلى الوظيفة الجمالية . وهى ـ بمعنى آخر ـ تحرير لهذه اللهجة من مواضعاتها السلوكية فى سياق الواقع اليومى بتوسيع مجال طاقتها ، وتكثيف إمكاناتها .

ولأن قصيدة العامية تمتلك لغة التعامل الاجتماعى ، فإنها تقترب أكثر فأكثر من السمعى على حساب البصرى ؛ أى أنها تسعى إلى تأكيد عنصر المشافهة فى كل الأحوال ، بما فى ذلك حال الكتابة ذاتها . ومن ثَمَّ فإن اللغة هنا تبدو أشد صلةً بالفعل ، وأقل التصاقاً بالتأمل . وهذا ما يجعلنا نخلص إلى المفارقة التالية : إن الأفكار والمفهومات الأقرب إلى حقل التأمل تنحو فى قصيدة العامية إلى أن تكون أكثر انتباها إلى الخارج ؛ حيث تلعب تعبيرات الأعضاء وإيماءات الجسد دوراً مألوفاً فى الحوار العادى بين الناس . ومن خلال المشهد الذى يحتوى الوقائع اليومية ، ومماحكات المواقف ، وتفاعلات النطق ، تتنازل التجربة عن بعض عزلتها ، وعن بعض سحرها ، فى مقابل أن تصبح جزءاً من حركة الجماعة ، مألوفةً لحسها الشعبى ، وداخلة فى نسيجه . ومادام الأمر كذلك ، فإن قصيدة العامية ـ مرة أخرى ـ تعمل من خلال اللغة المنوطة بها

* ولد صلاح جاهين عام ١٩٣٠ وتوفى عام ١٩٨٦ .

على جذب الوعى الفلسفى من عليائه وتحريره من صيغة التأمل بصورة نسبية لكى تحلق مزيداً من التواصل بين خبرة الفرد وحياة الجماعة فى حيويتها وتدفقها .

وإذاكانت الوظيفة التأثيرية لكل شعر تنبع ــ بشكل من الأشكال ــ من فاعليته البلاغية ، وترتبط بها ، فإن قصيدة العامية قد حوَّرت هذه البلاغة فى اتجاه ما يجعل التأثير نابعاً من زمانية اللغة ومكانيتها فى المقام الأول . وهو ما يشى بأن هذه اللغة واقعة تحت شرط الاجتماعى والتاريخى من الناحية الجوهرية . وسواء آمنا بضرورة التسليم بهذا الشرط أو لم نؤمن ، فإن قصيدة العامية قد حررت بذلك اللغة من صورتها المطلقة ، المتعالية على نسبية الزمان والمكان . ولكن ، أليس كل فعل للحرية انفلاتاً من شرط سابق ، وولوجا فى شرط لاحق ؟ نعم . وربما كانت هذه المفارقة هى أعمق تعارضات الحرية ذاتها .

الحرية بوصفها رؤية :

خرجت قصيدة العامية الحديثة ــ فيما أظن ــ من معطف الشعر الشعبى القديم ؛ ذلك الشعر المجهول المؤلف الذى اقترن اقتراناً تاريخياً واضحاً بأغانى العمل : الرى ، والحصاد ، والبناء . وورثت قصيدة العامية عن هذا الشعر التصاقه الحميم بروح الفعل من ناحية ، وتشبعه بعنصر التواصل الشفاهى من ناحية ثانية . ويستوعب العمل عاطفة الحب عند الشاعر الشعبى ، كما يلاحظ رجاء النقاش بحق ، «فليس هناك أروع وأصدق من تشبيه العلاقة بين الأرض والفلاح بالعلاقة الجسدية والنفسية بين حبيبين . فالجنس هو طريق الإخصاب والتجدد والنمو فى الحياة . وهو يعبر عن لحظة مليئة بالحرارة ، والتوهج فى الحواس . وإذا كانت هذه اللحظة الحية مبنية على العاطفة ، فإنها ستكون أيضا توهجاً وحرارة فى المشاعر ؛ وهذا النوع من النشوة الحسية الشعورية هو أعمق أنواع النشوة فى الحياة»[1] .

يقول صلاح جاهين فى قصيدة (الأرض) من ديوان (عن القمر والطين) :

الأرض قالت آه   الفاس بيجرحنى
رديت وانا محنى   اه منك انتى آه

الأرض قالت حنّ
طيرتنى فتافيت
رديت وقلبى يئنّ
وأنا مين يجيب لى مغيت
منك ومن عشقك
باللى عشان رزقك
عمرى فى يوم ماباونّ

بيد أن هذا الحب الحسى الدافق يعكس فى صميمه شعوراً حاداً بالاغتراب . وذلك بالمعنى الذى تذهب إليه الماركسية فى تفسير الاغتراب حيث ينفصل الإنسان عن نتاج عمله بسبب الخلل الكامن فى علاقات الإنتاج ، ونسق السيادة الطبقى[2] .

عيبت فى بطنى طين
ولغيرى عيبت حَبّ
أنا حالى من حالك
عنبك على المالك
يا أرض يافدادين

وتكمن الحرية هنا فى تخطى انسلاب العمل ، أى انعتاق العمل من ربقة الإقطاع ورأس المال . كما أن الحرية فى هذا السياق ليست هى الضرورة العمياء التى نقاومها دون أن نعرف هويتها ، بل هى الضرورة المدركة التى نسيطر عليها . المعرفة إذن «تفتح نصف الباب إلى بناء الحرية لتسمح لنا بأن نختلس النظر إليه ، والعمل وحده هو الذى يأخذنا إلى داخل هذا البناء» كما يقول ر . كوسولابوف[3] .

دار المكن وبقاله صوت جبار
سال العرق جنب المكن أنهار
مداخننا كتبت عنا فوق الريح
مابقاش هنا استغلال ولا استعمار

(المكن)

بيد أن قصيدة العامية الحديثة عدَّدت من سطوحها ، فلم تقف لغتها الشعرية عند حدِّ إدماج «الأنا» فى «نحن» فحسب ، بل حاولت أن تسحب «نحن» داخل «الأنا» عبر المشترك الإنسانى العميق الذى يصل بين الأنا وغيرها . ومن ثمَّ فقد داعبت مستوى آخر من مستويات الحرية ، وهو المستوى الوجودى الفردى ، من خلال تعميق تجربة الوجود الإنسانى بمايضطرب فى أعماقه من رغائب وأحلام وآمال وآلام وأشجان شخصية . ولكن اللغة قد ظلت ، فى غير حالة ، محتفظة بإشارة الفعل ، وبالشحنة المختزنة فى حركة الأداء ، منتبهة إلى الخارج بقدر انغماسها فى التيار الداخلى للأفكار .

يقول صلاح جاهين فى قصيدة (فى الجنة) من ديوان (قصاقيص ورق) :

إبريق دهب
ومخدة من ريش النعام

. ـ . ـ

البرتقان وبا العنب
فى غصن واحد . . يا سلام !
جلا جلا ، يا محترم جلا جلا
كل الأمور متسهلة
تطلب جواجب نمل ولا قلوب دبب
تحضر بسرعة مذهلة
ما عليكش إلا بس تفضل تشتهى
تطلب وتطلب فى حاجات لا تنتهى
كله يجاب
ما هى جنة طبعاً يا مهاب
لكن مافيش غير بس شىء واحد وحيد
لو تطلبه ، لا يستجاب
إنك تعوز تخرج ، من السور الحديد

إن الحرية ، فى هذا السياق ، تختفى وراء قيود اللذة الحسية الطارفة . وتسعى الرغبة فى التمرد على حدود المكان إلى الانعتاق من مشاعر السأم التى تولدِّها عوالم الترف المذهلة

إن الكسل ، والتكرار ، وديمومة الطلب والاشتهاء دون حد ، عوامل تسهم فى صنع عبودية من نوع جديد . هنا يصبح المكان رغم سعته الفائقة سجناً (مادام مفصولاً عما هو خارجه بصورة محسوسة ومجسدة هى سور الحديد) ، ويصبح الزمان رغم امتداده اللا نهائىّ اجتراراً متصلاً للحظةٍ واحدةٍ ذات موضوع واحد . ويبدو أن «نيكولا برديائيف» كان على حق حين قال إن المدائن الفاضلة (وهى الصيغة الأرضية للفردوس) تلوح اليوم أقرب إلى التحقيق . وربما كنا فى بداية عصر جديد ، عصر يحلم فيه المفكرون وأبناء الطبقة المثقفة بالوسائل التى يتجنبون بها المدائن الفاضلة ، والتى تعيد إليهم مجتمعاً لا يتسم بصفاتها ، مجتمعاً أقل «كمالاً» ولكنه أكثر حرية .

إن الحرية ليست كمال اللذة وخلودها ، ولكنها ـ بالأحرى ـ إرادة الاختيار التى تجعلنا نمتلك ما سوف يكون .

ح اكتب قصيدة
ح اكتبها ، وان ما كتبتهاش أنا حر
الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة

(قصيدة . .)

بيد أن هذه الإرادة ليست مطلقة إذ تحدُّ من قوة اندفاعها إلى الأمام ضرورات فادحة . والحرية ، فى الحقيقة ، «إمكان أكثر منها فعلاً فلا يمكن للفكر أن يمسك بها ، لكنه يعرضها فقط من خلال ممارسة الحرية»[٤] . وتنطوى ممارسة الحرية ـ فيما تنطوى ـ على خبرة الأمل التى يؤكد الفيلسوف الوجودى «جابرييل مارسيل» فاعليتها إزاء العبث أو اللا معنى ؛ ذلك الذى يمثِّل لدى البعض لُبَّ الدرامية فى واقعة الوجود البشرى .

يقول صلاح جاهين فى (الرباعيات) :

يا خالق الكون بالحساب والجبر
وخالقنى ماشى بلختيار والجبر
كل اللى حيلتى زمزمية أمل
وازاى تكفينى لباب القبر ؟
عجبى !!

وللحرية تعارضاتها المتنوعة . فهى تنطوى فى أعماق ذاتها على إمكانية «إنكار ذاتها» ، أى أنها تنطوى على «تجربة اليأس»(٥) .

الدنيا أوده كبيرة للانتظار
فيها ابن آدم زيه زى الحمار
الهم واحد . . والملل مشترك
ومفيش حمار بيحاول الإنتحار
عجبى !!

إن الحرية ــ على الصعيد الأنطولوجى ــ تدخل فى جدل طويل مع الضرورة . ولكنها تخضع كذلك لأشكال عدة من الجدل مع نفسها . وهذا الطريق الجدلى المزدوج هو ما يجعلها ــ فيما يبدو ـ ملتبسة أشد الالتباس . إنها ليست وهماً بالطبع . وربما كانت الحرية هى الحقيقة ذاتها كما يقول الوجوديون . ولكن تلك الحقيقة لا تخلو من نقيضها ، بل ولا يسعنا ــ على طريقة الكيميائيين ــ أن نعزلها عزلاً تاماً عن ذلك النقيض . ولعل الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يتجسَّد فيه الوجود بوصفه ازدواجاً للحقيقة من حيث هى الشىء ونقيضه فى آن،وذلك على مستوى الشعور والسلوك الوجودى معاً .

أنا شاب لكن عمرى ولا ألف عام
وحيد ولكن بين ضلوعى زحام
خايف ولكن خوفى منى أنا
أخرس ولكن قلبى مليان كلام
عجبى !!

الحرية بوصفها لغة :

إذا كانت العامية أو اللهجة المحكية هى لغة التخاطب المعروفة فيما بيننا ، فإن قصيدة العامية تقوم بإعلاء لغة التخاطب إلى المستوى الأسلوبى الذى يتوزَّع عبره الكلام كى يكون شعراً .

ومن المهم أن نلتفت بشكل خاص إلى مصطلح «الديجلوسيا» أو الازدواج اللهجى Diglossia الذى استخدمه عالم اللغة الاجتماعى «شارلز فرجسون» لوصف المواقف اللغوية الموجودة فى بعض مناطق العالم الجغرافية كاليونان والعالم العربى وسويسرا وجزيرة هايتى . وهو يعرِّف «الديجلوسيا» على أساس من كونها «موقفاً لغوياً ثابتاً توجد فيه ، بالإضافة إلى اللهجات الأساسية للغة بعينها ، نوعية أخرى مختلفة صارمة من ناحية التقنين . هذه النوعية غالباً ما تكون مفروضة من جهة عليا ، وهى أيضاً لغة الكتابة الأساسية فى الأدب ولغة التراث ، وربما لغة لجماعة كلامية فى الماضى ، وهذه النوعية يدرسها ويتعلمها الناس من خلال النظام التعليمى الرسمى للبلاد . وهى تستخدم فى جميع المواقف والأغراض الرسمية المنطوق منها والمكتوب ، ولكنها ليست مستخدمة فى أى قطاع من قطاعات المجتمع لتجاذب أطراف الحديث اليومى والعادى»(٦) .

ونستطيع أن نقول (بقليل من التجاوز) إن قصيدة العامية تحرر اللغة بطريقتها الخاصة . وتتمثل هذه الطريقة فى إحلال عادات التخاطب محلّ عادات الذاكرة . نستطيع أن نقول كذلك إن قصيدة العامية تنطوى على مفارقة مماثلة للمفارقة التى تنطوى عليها قصيدة النثر ، فهى تجعل من المواضعات التركيبية والأنساق النحوية للفصحى شيئاً خارج الشعر بقدر ما تجعل قصيدة النثر من المواضعات الإيقاعية الشىء ذاته ومثلما تشكِّلُ قصيدة النثر إيقاعها الخاص ، فإن قصيدة العامية تشكِّلُ تركيبها ونحوها الخاصين بها . وعلى حين لا يوجد نموذج إيقاعى محدد تستلهمه قصيدة النثر ، فثمة نموذج تركيبى نحوى موجود سلفاً فى لغة التخاطب اليومى ، وهو ما تستلهمه قصيدة العامية .

إن قصيدة النثر وقصيدة العامية تمثلان معاً قصة الخروج على الأصل. وكل ما هنالك أن الأولى تشقُّ عصا الطاعة على الاطِّراد الموسيقى ، والثانية تشقها على قواعد التركيب والنحو والصرف .

وقصيدة العامية إذ تقوم بإعلاء لغة التخاطب أو بإحلال التخاطب محل الذاكرة ، إنما تركِّزُ ــ فيما أرى ــ على حضور الآخر وحضور الآنيَّة معاً . ومما لاشك فيه أن هذا التركيز لا يوجد بالثِقَل نفسه (وربما لا يوجد إلا بقدر قليل) فى قصيدة

الفصحى . ما معنى ذلك ؟ أليس معناه أن اللغة فى قصيدة العامية تحاول أن تصوغ نفسها من خلال «الزمن الاجتماعى» ، وأن تجعل من الشفرة الاجتماعية وسطاً صالحاً لحركة الذات فى كل الجهات . ولما كان ذلك صحيحاً وفقاً لتتابع الفرض والنتيجة ـ فإن الحرية التى تطمح إلى تحقيقها اللغة فى هذا الموقف تتمثل أساساً فى جعل التناقض بين الشخصى واللا شخصى تناقضاً زائفاً فى الآن والهنا . ومن ثَمَّ يصير كل من الإسناد والتدوين قالباً فارغاً من الأصالة .

إن الحرية بهذا المعنى تحاكى صورة عدم الامتلاك . ولكنها تعنى كذلك هيمنةً ما لأمثولةٍ ما تقدِّمها الحياة لنا بما نحن منصتين واعين خطواتها فى داخلنا . الحياة تروى لى ، وأنا أروى عنها للآخرين ، والآخرون يروون عنها لى ، هذه هى الأسطورة الحقيقية فى الفن الشعبى : الراوى . والراوى هو المركز الذى يتبادله الجميع : أنا ، والواقع ، وهم .

إن الحكاية ، والأغنية ، والمثل ، واللغز ، عناصر شديدة البروز فى الفولكلور الذى كان يعنى فى الأصل الحكمة الشعبية . واللغة فى قصيدة العامية هى الوارثة الأولى لهذه العناصر كلها . ومن ثَمَّ فهى تفترض حريتها فى غياب سلطة المالك . وهكذا تولِّدُ تنويعاتها غير المحدودة بصورة جِدّ مدهشة .

ليس ثمة مبدأ للاختيار لأن كل شىء يصلح مبدأ اختيار فى هذه اللغة . وتوافقاتها قد تكون فى كثير من الأحيان اعتباطية . ولكن دلالات هذا الاعتباط عادة تنتج مفارقاتٍ مذهلة .

يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى
بالمعلقة الصينى

(أغنية شعبية مشهورة)

وما يبدو هنا فى ذاته انزلاقاً إلى هاوية العبث ليس فى الحقيقة سوى اكتشاف لنوع من الإبدالات الممكنة التى تمحو ـ بإنتاجها لمثل هذه المفارقة ـ وهم التناقض بين الإنسان الكادح والحيوان الكادح . والشجرة والملعقة والحليب موضوعات مشتركة بين الرجل ودابته بحيث لا يمتنع إسناد أحدها إلى طرف دون الآخر . فكل شىء ينتمى إلىَّ كما ينتمى إلى كل الموجودات بالقدر نفسه . وحركة التداخل والتخارج بين الأشياء من ناحية ، وبين الذوات الحية من ناحية أخرى ، لا تهدأ ولاتتوقف ، بل هى حركة دائبة فى كل لحظة . والحياة وحدها (بما تنطوى عليه من صدف وقوانين) هى التى تخلق لهذه الحركة أنساقها التى لا تنتهى . وربما اتخذ مفهوم اللعب فى هذا السياق دلالة بارزة . فقد وصفت الحكمة الشعبية الحياة ، فى غير حالة ، بكونها (لعبة) ، ووصفتنا بكوننا لاعبين . واللعبة مِلكٌ للجميع . وهى تسمح كذلك للجميع بأن يتبادلوا فيها الأدوار . وكلٌ منا يروى دوره للآخر ويسمع منه ، ثم تتكرر اللعبة نفسها بتوزيع جديد .

يقول صلاح جاهين فى قصيدة (سلم التطور) من ديوان (قصاقيص ورق) :

فى البدء خالص ، كنا سردين فى البحور ،
لقيناها بايخة فى حقنا
صرنا سحالى ، بجناحات زى الطيور ،
دايرين نلقط رزقنا ،
طحلب ودود . . .
. . . ودود وطحلب ، كل يوم فى بقنا ،
شىء مش تمام
طب نبقى إيه ؟ . . قال لك : قرود !
أصبحنا يامبارك ، قرود . .
برضك زهقنا ، وقلنا : لأ ، نبقى بشر
وبشر بقينا ، وإيه بأه ؟
أهوه ليل نهار غلب وشقا . .
أين المفر ؟!
أنا عندى حل معتبر . .
نبقى غجر !

وتحتوى اللغة هنا علامة الذاكرة التى تمردت عليها فى (فى البدء) و (صرنا) و (أين المفر ؟) . وتشير هذه العلامة إلى شىء من الصراع المطوى بين طرفى المزدوجة . وبالرغم من كون الصراع يبدو محسوساً الآن لصالح التخاطب ، فإن ثمة أثراً

(يبزغ) أو حفرية (تضاء) من معطيات الذاكرة . ولا يسعنا غضّ الطرف عن ذلك . فحضور العنصر الغائب يظل حضوراً يطالب بإثباته . وتكراريته لا تدل على استثنائيته بقدر ما تدل على استحالة نفى الذاكرة نفياً تاماً . وإذا كان هذا الأثر من قبيل ما يطلق عليه «د . هدسن» « التحويل المجازى للشفرة »(٧) فإنه يعنى أن السياق اللغوى للحرية يتطّلب فى هذا الموضع أو ذاك استدعاءً نسبياً للأصل الذى تمّتْ مجاوزته . وذلك الاستدعاء يثبت عنصر «المفارقة» بين لغة التخاطب ولغة الذاكرة من ناحية ، ويدلل على وجود الخيط الخفىّ الذى يشدهما معاً فى الفضاء اللسانى من ناحية ثانية . لنقرأ كذلك فى قصيدة (على الربابة) من ديوان (عن القمر والطين) :

جمال عبد الناصر الإسم والنسب
لعربان بنى مُر العظام الشانْ
كرام فى سجاياهم وأحرار فى طبعهم
ومن نبعهم نشأ الفتى شربانْ
وشربان من طل الشطوط زى وردها
نبت وازدهى بعشق هوى الأوطانْ

ومما لاشك فيه أن محاكاة شاعر الربابة الشعبى فى هذه القصيدة قد سمحت بانفتاح أكبر على لغة الذاكرة ؛ فالذاكرة فى هذا السياق (رواية سيرة البطل) تلوح بوصفها علامةً ناتئة . واستدعاؤها على هذا النحو المقصود يُعَدِّدُ من سطوح الحرية اللغوية ، ويوسِّع من مداها ، لأنه يراوح بين إمكانات متعددة ، ويربط عن طريق « التحويل المجازى للشفرة » بين موقفين مختلفين فى لحظة واحدة .

وتَخَفُّفُ اللغةِ فى قصيدة العامية من القواعد النحوية والصرفية والتركيبية التى تحكم الفصحى إلى أقصى مدى ممكن (ويحدث ذلك فى لغة التخاطب اليومى) ، يتيح لإيقاع القصيدة أن ينمو ويمتد بمنأى عن الشروط المعروفة التى تحدِّد الدورَ الإعرابىَّ للكلمات . وفى ذلك التخفُّف البعيد يكمن الفرقُ الأساسىُّ بين نظامى تأليف الجملة فى العامية والفصحى .

إن نزوع التسكين التام لأواخر الكلمات فى الجملة العامية ، وإهمال التنوين ، وطريقة استخدام حروف الجر ، وإدغام الوصل ، والعطف على المحذوف ، وقصر الممدود ، وإبدال الحروف ، وإسقاط الفرق بين المثنى والجمع فى استعمال الفعل والضمير . . . إلى آخر ذلك من المظاهر الشائعة فى تأليف الجملة ، يختزل مساحةً كبيرة من طاقة الصوت وقدرته على التنويع والاختلاف ، ويحوِّلها إلى مسالك أخرى لا تقلّ حيوية أو خصوبة من ناحية التنغيم والرنين والاتساع ، والعلو ، والدرجة ، والطول ، وسرعة الأداء ، والضغط . . الخ . وهذا التحويل يطبع الحدث اللغوى بطابعه الخاص فى الشعر إذ يحرر الكلام من عادات النطق المألوفة فى الفصحى ليجعل من شكل الممارسة اليومية لإنتاج الصوت محور الشعر ذاته . بيد أن اللغة فى قصيدة العامية تحتفظ داخل هذا الشكل ببعض العادات القديمة وتحوِّرُها قليلاً أو كثيراً لكي تصنع « تناصَّها» الدالَّ مع الذاكرة . وهذا «التناصُّ» لا يُمثِّلُ بالطبع رقشاً سطحياً على جدار لغة التخاطب ، ولكنه يُمثِّلُ حفراً متراوحاً فى عمقه وصورته . إن الحرية انفصال . ولكنها انفصال له اتصاله . وبمعنى آخر فإن ذلك الانفصال يمتلك شكله ووظيفته وفقاً للحقل المعرفى أو الأنطولوجى الذى يوجد فيه ، وبالقدر الذى يعينه له وعينا بأهميته .

الحرية بوصفها خيالاً :

يحاول «بارت» أن يُعَرِّفَ مخزون الصورة Image-reservoir على أساسٍ من كونه عدم وعى اللا وعى(٨) . وهو يرمى ، فى كل الأحوال ، إلى تحرير النص من أوهام اللغة المصطنعة ؛ من سطوة الأداة وفقاً لتعبيره . والقصد من هذا التحرير هو الوصول إلى لذة النص .

والسؤال الآن :

هل يسهم شعر اللهجة المحكية إسهاماً واضحاً فى تحرير اللغة من أوهامها على نحو من الأنحاء ؟ وهل يُمَثِّلُ المتخيَّلُ لديه حقاً نفى اللا وعى لوعيه ؟

لعله يكون من الصحيح أن الخيال الشعبى فى انعكاسه عبر اللغة يحطم مواضعات اللغة بقدرٍ أو بآخر . بل ربما كان الخيال الشعبى فى شعر اللهجة المحكية يقف بداءةً خارج اللغة لأنه يقف خارج الكتابة . إن الكتابة دخيلةٌ عليه . الكتابة حالةٌ

فعل طارئة . لذلك فإن شكل الخيال هنا لا يقبع داخل رسمٍ مكانيٍّ فى النهاية . إنه حُرٌّ فى فضاء الزمن . وهو لهذا السبب لا يكفُّ عن إعادة إنتاج ذاته . وإذا كانت اللغة فى كل كتابةٍ تُشَكِّلُ معطيات الخيال ، وتمنحها حدوداً ، فإن الخيال الشعبى ــ على النقيض من ذلك ــ يُشَكِّلُ معطيات لغته ويحركها وفقاً لقانونه . الخيال الشعبى خيال مشافهة . إنه صوت ينتقل فى الزمن ، ويتخذ صوراً مختلفة ، بعضها يتوالد من بعض . بيد أنها فى مجملها تحيل إلى أصلٍ واحد . والخطاب الذى يبثُّه لا وعى الجماعة عبر العصور يدلُّ فى مظهره على أن التوالد والتحول والاختلاف فاعلياتٌ داخلية عميقة تندُّ عن وعيه بها . هكذا يكون مخزون الخيال ــ بمعنى من المعانى ــ عدم وعى اللا وعى .

وإذا كانت الذات القائلة ليست سوى مكان تكشف فيه اللغة عن نفسها كما يقول «لاكان» ، ومادامت بنية اللغة تناظر فى تركيبها بنية اللا وعى بما يتيح لطرفين (القارىء والكاتب) معاً الاشتراك فى إنتاج معنى النص تأسيساً على خضوعهما لموضوع الرغبة ذاته (ذلك الموضوع المتضمن فى اللغة) بدرجة واحدة[٩] ، فإن شعر اللهجة المحكية لا ينتمى إلى قائله إلا بما هو موضعٌ لخيال الجماعة الشعبية (الخيال الذى يصوغ لغة له ، ويمنحها الحركة) من ناحية ، وبما هو طرفٌ يتبادل موقعه مع طرفين آخرين (هما الجماعة الشعبية ، والمتلقون لمقولاتها) من ناحية ثانية : وبذلك يكون الخيال هنا فاعلية تعيد إنتاج اللغة فى فضاء التمثيل representation space الذى يؤسس آنيته عن طريق مثلث الأدوار : الجماعة الشعبية (بما تنطوى عليه من تاريخية) ، والشاعر الشعبى ، والمتلقون (الذين يشاركون فى صنع المعنى مرة بعد أخرى) .

والقيمة المهيمنة فى الخيال الشعبى هى القدرة على اختراق الواقع بجعل كل لا واقع واقعاً ممكناً من خلال (التمثيل) . إن اللا واقع فى الخيال الشعبى هو الاستعارة الموسعة التى يتضمنها الواقع ذاته . وإذا كان الخيال الأدبى بشكلٍ عام يحرر العالم من قيود منطقه وتصوراته بأن ينحرف باللغة عن موضعها الأصلى ، فإن الخيال الشعبى فى خصوصيته ينزع إلى تحرير العالم من هذه القيود بأن ينحرف بالعالم نفسه عن موضعه ثم يدعه يقول . لنتعرَّف مثلاً على خصوصية الخيال الشعبى فى هذه الحكاية التى أوردها الدميرى عن الدينورى وابن الأثير :

إذا كان الرجل لا ينكر عمل السوء على أهله طار طائر يقال له القرقفنة ، فيقع على شريق بابه فيمكث هناك أربعين يوماً ، فإن أنكر طار وذهب ، وإن لم ينكر مسح بجناحيه على عينيه فصار قندعاً ديوثاً ، فلو رأى الرجال مع امرأته ، لم ير ذلك قبيحاً . . . فذلك القندع الديوث الذى لا ينظر الله تعالى إليه .[١٠] .

ويروى أبو محمد السراج فى كتابه (مصارع العشاق) هذه القصة الغريبة عن محمد بن مسلم السعدى قال :

وجه إلىَّ يحيى بن أكثم يوماً ، فصرت إليه ، وإذا عن يمينه قمطرة مجلدة ، فجلست ، فقال :

افتح هذه القمطرة ، ففتحتها ، فإذا شىء قد خرج منها ، رأسه رأس إنسان ، وهو من سرته إلى أسفله خلقة زاغ (غراب ريش ظهره وبطنه أبيض) ، وفى صدره وظهره سَلْعَتَان (غدتان) ، فكبرت وهللت ، وفزعت ، ويحيى يضحك ، فقال لى بلسانٍ فصيح طلق ذلق :

أنا الزاغ أبو عجوة	أنا ابن الليث واللبوة
أحب الراح والريحا	ن والنشوة والقهوة
فلا عدو يدى يُخشى	ولا يُحذر لى سطوة
ولى أشياء تستظ	رف يوم العرس والدعوة
فمنها سلعة فى الظهـ	ـر لا تسترها الفروة
وأما السلعة الأخرى	فلو كانت لها عروة
لما شك جميع الناس فيـ	ـها أنها ركوة

ثم قال يا كهل انشدنى شعراً غَزَلاً (. . . .) فأنشدته (. . . .) فصاح : زاغ زاغ ، وطار ، ثم سقط فى القمطرة . فقلت ليحيى : أعز الله القاضى ، وعاشق أيضاً ! فضحك[١١] .

لعل التشبيه البليغ هو الصورة الأكثر إثارة ، الصورة التى تناسب عالماً يقدم اللا واقع بوصفه حقيقته المباشرة ؛ فالمعنى المشترك بين الطرفين يسقط لأن طرفاً من الطرفين قد أصبح عين ماهية الآخر . وبالرغم من كون مفهوم الاستعارة فى البلاغة الحديثة يماثل ما نعرفه فى البلاغة العربية القديمة باسم التشبيه

البليغ ، فإن التشبيه البليغ يظل أقرب ـ بالمعنى القديم ـ إلى ما نعنيه من توحد الطرفين دون حذف أحدهما ، ومن وقوفهما على مستوى واحد من الكثافة المادية .

لنقرأ من أغانى الأفراح الشعبية فى مصر العليا :

المغنى : يا امّ الجدايل يا بيضة

المرد : ياامّ الجدايل

المغنى : طيازها

المرد : بطيخ جزاير

المغنى : نهودها

المرد : رمان جناين

المغنى : شعورها

المرد : نازلة خمايل[١٢]

ومن غناء العروس للعريس المسافر :

يا الكحل دا ما أكحله

سواد عيونه فيه

ياالفل دا ما أقطفه

بياض جبينه فيه

ياالورد دا ما أقطعه

حمار خدوده فيه[١٣]

إن التشبيه البليغ يُفَرِّغُ الأصل من مادته المعروفة ويملؤه بمادة جديدة دون أن يضحى بمسمَّى الأصل ذاته . إنه بالأحرى يمنح اسم الشىء ماهية مختلفة ، ويربطه بعنصر آخر من الكون أو الطبيعة . ومن ثَمَّ يصبح اللا واقع واقعاً بكل ما ينطوى عليه الواقع من حسية وعيان .

يقول صلاح جاهين فى (الرباعيات) :

كان فيه زمانسحلية طول فرسخين

كهفين عيونها وخشمها بربخين

ماتت .. لكن الرعب لم عمره مات

مع إنه فات بدل التاريخ تاريخين

عجبى !!

ويقول كذلك :

أنا قلبى كان **شخشيخة** أصبح جرس

ويقول :

مهبوش **بخربوش الألم** والضياع

ويقول :

بحر الحياة مليان بغرقى الحياة

ويقول :

فى الهوَ ماشى **يابهلوان** إش إش

يافراشة منقوشة على كل وش

ويقول :

أنا قلبى **كوكب** وانطلق فى المدار

حواليكى يا **محبوبتى** يا نور ونار

ويقول :

أنا قلبى كورة والفراودة أكم

... الخ

وليس معنى ذلك أن التشبيه العادى أو الاستعارة أو الكناية صورٌ لا تحتل مكاناً فى الخيال الشعبى ، بل معناه أن (التمثيل) الذى يجعل من اللا واقعى واقعيا يعثر على أفضل تجلياتـه فى صورة (التشبيه البليغ) .

إن الممثل الذى يقف على المسرح ليمثل دور هاملت أو عطيل أو أوديب يقول لنا ضمناً بوصفنا جمهوره : أنا هاملت أو أنا عطيل أو أنا أوديب ؛ أنا التردد ، أو : أنا الغيرة ، أو : أنا الخطيئة . إنه يُشَبِّه وجوده تشبيهاً بليغاً بوجود آخر (وَيختلف الأمر بالطبع فى الشكل الملحمى للمسرح وفقاً لمفهوم التغريب) ، ويقنعنا أو يوهمنا مؤقتاً بذلك الـوجود الجديد ، ومن ثَمَّ فهو يُلْبِسُ اللا واقع ثوب الواقع ، ويُحْكِمُ إغلاق أزرار الثوب .

وربما كان ذلك ما يفعله صلاح جاهين أيضاً فى كثير من الأحيان (تأسّياً بالوظيفة التمثيلية للخيال الشعبى) :

أنا إله الوجد رب الهيام
أضرب بسهم الوهم وهم الغرام
وهم الغرام من كتر ما هو لذيذ

رشقت اناف صدرى جميع السهام
عجبى !!

أو :

عطشان يا صبية
وانا ميه سلسبيل

(النيل من قصاقيص ورق)

أو :

الشعر شارد فى الجبل منى
عملت انا هجان ورحت وراه

(أغنية إلى ذكرى صديق من القمر والطين)

أنا الشعب مارجرجس مع الخضر فى جسد
وبالرمح ضارب فيك يا شيطان

(على الربابة من القمر والطين)

هكذا يستعير الخيال الشعبى فى تمثيليته أنواع «الأنا» الممكنة (الإلهى منها والكونى والبشرى) ليدل على كيان واحد يحتوى الواقع واللا واقع معاً ويجعل من (المفارقة) تجانساً بسيطاً ومباشراً ليمحو وهم التناقض . والحقيقة التى يقدمها لنا هذا الخيال تقول : إن الحياة كلها قوس مفتوح أمام الحرية بكافة أشكالها ، أو ينبغى أن تكون الحياة كذلك .

الهوامش :

(١) رجاء النقاش ، دراسة نقدية عن ديوان (عن القمر والطين) ، الديوان نفسه ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٨٢ ، ص ١٨٣ .
(٢) انظر مصطلح اغتراب Alienation محمد عاطف غيث ، قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠ .
(٣) ر . كوسولابوف ، الماركسية والحرية ، ، ت : محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٠ .
(٤) جون ماكورى ، الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٩ .
(٥) زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٢٦١ وما بعدها إلى ص ٢٨٠ .
(٦) د . هدسن ، علم اللغة الاجتماعى ، ت : محمود عبد الغنى عياد ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٩٧ ، ص ٩٨ .
(٧) ينتمى (تحويل الشفرة) إلى ما يسميه د . هدسن (خليط النوعيات) . و «التحويل المجازى للشفرة» هو استخدام نوعية لغوية بعينها تستخدم فى موقف معين غالباً ، فى موقف آخر مختلف ، لأن الموضوع هو من النوع الذى قد يثار عادة فى النوع الأول من المواقف . السابق نفسه ص ١٠١ .
(٨) Roland Barthes. **The pleasure of the Text**, translated by Richard Miller, Hill and Wang NewyorK, 1975, P. 33.
(٩) انظر تحليل عملية القلب المتبادل بين القارىء والكاتب عند لاكان فى :
Elizabeth Wright, **Psychoanalytic criticism, Theory in practice**, Methuen, london and Newyork, 1984, p 122 to P 132.
(١٠) صلاح الراوى ، بحث غير منشور بعنوان «ملامح القيم الأخلاقية فى الشعر الشعبى المصرى» ص ٣٧ .
(١١) أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج القارىء ، مصارع العشاق (جـ ١) ، دار صادر ، بيروت ، ص ٨٥ ، ص ٨٦ .
(١٢) جاستون ماسبيرو ، مختارات الأغانى والعديد فى أواخر القرن الماضى ، عن مجلة «المصرية» (٩) ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٦ ، ص ٢١ .
(١٣) السابق نفسه ، ص ٢٩ .

« النص » خارجا على الوضع القائم :

استراتيجيات « الانشقاق » فى الكتابة العربية المعاصـــــرة

محسن جاسم الموسوى*

فى واحدة من النصوص العربية الحديثة ، كان السارد يعلن دون مواربة أن لديه هدفاً من وراء هذه الكتابة ، وأنه يريد أن يقول « إن الوضع القائم غير طبيعى »[1] ؛ وبالتالى فإن إعلان الأب فى ذلك النص عن عزمه على بيع أولاده ينبغى ألا يصـدم أحداً : هكذا واجه الأب أبناءه ، مستوضحاً رأيهم ، محذراً فى الوقت ذاته من مغبة الكلام ، لأنه لا يأتى بغير العواقب والأذى ، فالصمت أنسب والإذعان أهون . أى أن الكلام يوجد الفعل ، كما أنه يرسم الشخصية . وبينما يعلن السارد اعتراضه على الوضع القائم ، كانت شخصية الأب تحترف مراوغة عجيبة ؛ فكلامه آمرٌ مادام ينطلق من قوة التقاليد والاعتبارات ، لكن السلطة فيه تحب التمويه من خلال ترحيب مفتعل بالحوار والمناقشة ، وهو ترحيب تسقطه التحذيرات التى تكتسب شأناً سلطوياً يوقف الآخرين . وتصبح ثنائية الخطاب مشتملة على صوتين ومعنيين ، أحدهما يلتقى نية السارد ، بينما يبقى الصوت المفترق أكثر صرامة لانطوائه على التحذير ؛ أما فى السياق السياسى ـ الاجتماعى فإن المحذورات توقف النوايا المضادة ، كما أنها على أصعدة السرد تبطل الفعل أو تقود إلى معاكسهِ بصفتها آمرةً قاطعةً يتسبب رفضها فى نتائج تتجاوز الكلام وتتعداه إلى المرسل ، أى إلى الإنسان الذى يتكلم . وبينما كانت الكتابة العربية قبل قرابة عقدين ونيف تتوجه إلى القارىء على أساس أنه يتلقاها مستوعباً أو رافضاً فى ضوء التصورات القائمة عن واقع عربى ميسور يسهل رصده وتتيسر رؤيته ومشاكلته ، ظهرت خلال السنوات الأخيرة فى محنتها ، أو أزمتها الفعلية ، فى ضوء اعترافها بمشكلات المشاكلة من جانب وبعجزها من جانب آخر عن احتواء الواقع . أى أنها اعترفت لنفسها بأنها مزاولة قلقة ومجاراة مستحيلة للحياة ، كما أنها اضطراب فى ماء ليس راكداً ضرورة . وبينما كان الانحطاط السياسى ـ الاجتماعى يدفع إلى الكد الشكلانى فى الكتابة ويمنح البلاغيين فرصة التقاط الأنفاس وإعادة دراسة الظواهر وترسيمها[2] ، جاءت إفرازاته التالية مولدة لمزيد من الارتباك والقلق والتوتر الذى من شأنه دفع كتاب آخرين إلى البحث عن معنى من خلال العلاماتية والدلالية[3] . أما السمة الأبرز لنتائج الانحطاط والتدهور على الصعيد السياسى ـ الاجتماعى فهى ولادة الأنظمة الشمولية وأجهزة التحكم المطلق التى يهمها استيزار نتيجة التدهور والانحطاط والنكبة وذكراها لمساعدتها فى

---

* الكاتب هو أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعتى بغداد وعمان . يعمل فى جامعة صنعاء حالياً ورئيساً لقسم الإنجليزية فى كلية التربية / تعز . شغل أيضا (٨٣ ـ ١٩٩٠) رئاسة تحرير آفاق عربية ومدير عام الشؤون الثقافية فى بغداد .

تكميم الأفواه ومحاصرة الكتابة والفكر وملاحقة الكلام لدرجة يبدو فيها تحذير الأب فى رواية يوسف القعيد (شكاوى المصرى الفصيح) تلويحاً مفارقاً ساخراً بما يحتمل أن تأتى به روح المناقشة والتحاور مهما تصاعدت نبرات أصحاب الكلام السلطوى ، الآمر ، مستفيضةً فى مديح نزوعها الحر والديمقراطى : إذ يشهد التاريخ ، وربما لأول مرة ، ازدواجية عجيبة يظهر فيها نظام ما راغباً فى استحصال المديح والثناء لنموذج ديمقراطيته وحريته بينما يزاول علناً قمعاً كلياً ومطلقاً . ومثل هذه الظاهرة حرضت وحفزت وولدت أيضاً تمويهات كتابية ، واستراتيجيات منشقة تتيح للكاتب أن يحرف كلامه ويبعده عن القصيدة المحضة ، ممكناً إياه فى الوقت ذاته بشتى الأنظمة والسنن التى تجعل منه كلاماً مؤثراً يتجاوز الغيرية الخالصة للخطاب الإعلامى من خلال علاقة أخرى بالمتلقى ، عميقة متعددة النوايا والاتجاهات ، تولدُ التأمل الذى قلما يشفى منه المتلقى بعد مثل هذا اللقاء ـ هكذا تؤدى الكتابة الحديثة انتقامها .

ولربما لم يتمكن كاتب عربى معاصر من إتقان مراوغة الخطاب الروائى مثل جمال الغيطانى فى الزينى بركات[4]. إنه ترك لكبير البصاصين زكريا بن راضى أن يستعرض (مبادىء) مهمته وفنونها ، مزدوجاً فى الوقت نفسه ، معترفاً للآخرين بوجهات نظرهم بدون أن يردعه ذلك الاعتراف عن تصفية أصحاب الآراء المغايرة : وهو فى هذا الموقف يفترق عن السارد ، إذ إن السارد جعل من زكريا مثيله ، معنياً بتعدديات المنظور ، متابعاً أخبار الناس ، معلناً أن ما يراه يتباين ضرورة عما يراه أو يسمعه غيره (ص ٢٢٤) ، وهو فى ذلك عليم مطلع . لكنه يفترق عن السارد فى ميله الأصلى المتقعر فى داخله لإلغاء المغايرة وتصفيتها من خلال اقتلاعه لشخوصها أو سجنهم ليظهروا مختلفين عما كانوا عليه ، تابعين منقادين إلى أوامره ، كما يقول فى تقريره . لكنه أكد فى تقريره عن البصاصين ومهنتهم حياد البصاص عند (الفتنة) بما يعنى تحرره من تبعية المواقف والآراء ، عدا أن هذا التحرر يشمل أيضاً المبادىء والقيم ، فولاؤه لكرسى الحاكم وليس للحاكم نفسه ، ولهذا قلما يكتسب كلامه أفقاً أو معنى آخر فى غير سياقه الآمر أو المتسلط .

ويبقى خطابه المتشكل من (الرسائل) والحوارات الثنائية أو الذاتية كالبوح متفرعاً فى النوايا والمعلومات ، مستعرضاً لصراعاته مع الزينى بركات أو غيره منذ أن أوحى له الزينى بوجود فرقة بصاصين خاصة به وبشروعه بتعيين المنادين دون علمه أو استشارته ، لكنه كان يتوقف عند ابنه الوليد فى لحظات خاطفة مستعيداً نفسه إنساناً قبل أن يداهمه حسُّه الأوسع بالسيطرة والسلطة لتموت عنده اللحظة ويتفجر البطش فى بلاغات وتعليمات تسبق الدمار والموت الذى ينزله بالآخرين . وتقابل هذا الخطاب والخطاب الآمر المتسلط أيضاً عند الزينى (كالنداءات والأوامر والمراسيم والحوارات الثنائية مع زكريا) تنويعات أخرى فى الخطاب الروائى عند الغيطانى[5] ، كذلك الخطاب المقنع فى مشاهدات الرحالة (فياسكونتى جانتى) مرة أو ذلك المتعدد الذى يتفرعُ فى بوح سعيد الجهينى واستجاباته للآخرين مرة أخرى والذى يتصاعد معقداً ، مبتدئاً بالطمأنينة إلى الزينى،وخالداً إلى الارتياب فيه لاحقاً،مضطراً إلى تحاشى المحنة بالحشيش وحسن الإصغاء لمنصور وتملى الخيال الساحر لسماح . إذ سرعان ما يدرك سعيد معنى نصح مولاه الشيخ أبى السعود له بالحذر من السلطة التى توجد إشاعاتها (شائعات الزينى عن زهده فى الحسبة) ومن تلونات المدعين كعمرو بن عدوى ، فالنصح يكتسب صفة أخرى غير التحذير ، لأنه يردع المنصوح عن فعل ما لينمى فيه بديلاً جديداً غالباً ما يقترن بالصفاء الذى يمثله باث النصح أو مرسله كالشيخ أبى السعود فى الرواية ، والذى يبقى نبعاً صوفياً شديد الشفافية والألق كلما عظمت المصيبة وكثر النفاق وطغى الزيف وساد الرياء وانكشف الجور . ويتعزز هذا الصفاء بمشاهدات جانتى ، لتجرد صاحبها من المصلحة وخلوه من الغرض . لكن المشاهدات تتيح من الجانب الآخر تدفق السرد وتعزيزه ، وكذلك زرع الألغام فيه أيضاً من خلال تسليط الانتباه على ما يلى :

١ ــ اضطراب الأحوال واشتداد النفاق (تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام ، وجه القاهرة غريب عنى ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة ــ ص ٧) ، وهو اضطراب تظهر آثاره على مستوى مشاكلة النص للواقع وافتراقه عنه .

٢ ــ اقتران الاضطراب بتعددية (اللغات) داخل

النص ، للطبيعة التماثلية والامتثالية للنفاق ، وانفصام العام والخاص ، وتباين الظاهر والباطن ، وصراع المصالح (أحاديث الناس تغيرت ، أعرف لغة البلاد ولهجاتها ، أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء — ص ٧) .

٣ — تعدد مواقف العامة إزاء تصرفات الزيني بخصوص قضايا الناس الشخصية (قضية العطار وزوجه الشابة مثلاً) ، بما يعني التشابه والتباين داخل الرأى العام ، وتوفر خلفية تعددية المحمولات ومتواليات الأفعال فى النص .

٤ — ظهور الزيني نفسه ماهراً وقوياً يزحزح زكريا بن راضى ، كبير البصاصين الماسك بالأسرار . ومجرد التنويه بوجود فرقة بصاصين لديه (لا علاقة لها بفرقة بصاصى السلطنة التى يرأسها رجل عتى معروف — ص ١٢) يعني بدء فعل آخر فى الرواية على مستوى صراع آخر ، غير صراع السلطان والناس . ويبتدىء البناء للتوازى بين شخصيتين رئيسيتين منذ الآن ، من خلال مقابلة أفعالهما وأدواتهما وخطابهما وما يحتويه الخطاب من سلطة .

٥ — شيوع حالة الذعر والترقب ، فالرواية لا تنمو دون هذا التوتر « فى العيون رجاء آخر ، خوف موغل فى الأعماق — ص ١٤ » .

٦ — ورود متممات واقعية وصفية (فى الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل — ص ١٤) وعلى الرغم من هامشية هذا التفصيل بالنسبة لعقد الوحدات السردية الأساس ، فـإنـه يعد « معززاً وصفياً » يتيح المشاكلة مع الواقع وتثبيت سنن السرد بين المتلقى والنص فى تعبير Culler .

وعلاوة على خلوه من الغرض وتجرد صاحبه يمتلك الخطاب الروائى فى مشاهدات جانتى سمته المقنعة لغربته وخوف صاحبه من أن يتعرض له الدرك فيساق إلى السجن أو الموت (ص ٧) : فالخطاب الذى تغيب عنه السلطة من جانب ويخشى جانبها من الجانب الآخر يقرب من البوح ، مالكاً للصدق ولنسبية الموقف والميل لالتقاط ما يراه ويسمعه باىتسار . ولهذا يجرى التقاط التحولات الرئيسية ، كمشهد مقتل على بن أبى الجود بالأكف كلما كف عن الرقص (ص ٧) ، وهو مشهد أعلن عنه الزيني مقدماً ، مما يثير ريبة القارىء وشكوكه فى الزيني على خلاف ما تذيعه العامة عنه ؛ فالتعذيب والتشهير والقسوة التى لا تصدق وسبيل قتله الشنيع كلها عوامل تدفع المرء إلى التساؤل فى أصول النوايا لدى أصحاب السلطة . أما صيحة المرأة بوجه الزيني ، التى تكررت فى صيحة سعيد الجهيني ، كما يوردها الرحالة المشاهد (فى مقتطفات جـ) ، فقد كانتا ضد التيار ، انشقاقاً على الرأى العام المضلل ، ولكن الصيحة تكتسب دفعاً جديداً من خلال الوسيط ، أى الرحالة المتجرد ، وهى لن تجدى كثيراً على صعيد الفعل ، صيحة بين دعوات للزيني وزكريا بالتوفيق ، ولهذا لا تظهر الصيحة بما هو أكثر من الرفض لزمن (إمامه الزيني وشيخه زكريا — ص ٢١٥) .

لكن الزيني بركات تؤدى فعلها الكلى فى القارىء من خلال تكسير نوايا الكاتب ، ذلك التكسير الذى يبقى القارىء مشدوداً إلى النص من جانب ومنفتحاً على الأجناس المظهرة المتجردة من النوايا المذكورة وكذلك على تعدديات الحوار وأنماط التعابير الأخرى فى داخله ، كالمذكرات والمشاهدات والرسائل والنداءات والاعترافات والبوح ، حتى بدت الرواية مالكة لجانبين ؛ هما الجمع المتعدد للأجناس اللفظية وكذلك ضمان المقاربة اللفظية لواقع عربى — إسلامى وسيط (القاهرة فى العصر المملوكى) . وبدل أن تنطرح هذه المقاربة من خلال رفض قصدى (مباشر) لفساد نظام حكم مستحضر تاريخياً وقابل للإسقاط على الحاضر ، لجأت الرواية إلى استراتيجيات التقطيع والمقابلة والتدرج وتوازى الشخوص وعقد الوحدات السردية[6] ، ومجاورة بعض القصص ومناوبة بعضها لحين عودة الصوت المحايد للمشاهد الغريب فى النهاية ، محققاً انفراج النص من جانب وتصفية تباينات أصوات العامة والخاصة بشأن سمعة الزيني من جانب آخر ، وهى أصوات تتكلم عن جمعه للشبان لمجاهدة ابن عثمان . إذ يجسم صاحب الصوت رؤيته له بصحبة المحتلين الجدد ، وسماعه لمنادين تابعين له يعلنون المستجدات باسمه فى خدمة ابن عثمان :

لكن التحقق الأخير لم يظهر عَبْرَ ملاحظة المشاهد الرحالة

الغريب وسماعه وحده ، لأنه يتكون فى أصل النص من خلال متوازيات التناقض والتلاقى بين الزينى وزكريا ، ومن خلال تبادل المعرفة (المعلومات) بينهما على الرغم من متابعة كل منهما للآخر على مستوى العقدة : إذ تتطابق نتيجة مواقف بركات (أى انقلابه للمحتلين وخدمتهم) مع ما يراه زكريا بن راضى ، كبير بصاصى السلطنة ، فى تقريره المرفوع للمعنيين ، فى أن ولاء البصاص المطلق هو لكرسى السلطنة ، إذ (إن رمز العدل هو كرسى السلطنة ، كرسى السلطنة ذاته . . . . ص ٢٢٥) بمعزل عن شاغله . ومثل هذا التطابق يحيد بالخطاب عن قصد السارد ويتيح للقارىء فرصة التأمل المتجرد فى السلطة وعبيدها وبلواها .

ويكتسب هذا التطابق قوته من خلال توازى شخصيتى الزينى وزكريا وتعارضهما على صعيد الفعل ومتوالياته ، وتقارب مواجهتهما للشيخ أبى السعود ومريديه : ويدل أن يظهر السرد مرة واحدة فى هذه الاتجاهات تعددت مظاهر التناوب (فى القصص والحوادث) عن الزينى مرة ، وأخرى عن ريحان البيرونى ، وعن زكريا وابن العدوى ، والشيخ أبى السعود ومنصور وسعيد الجهينى ، وثانية عن الأمراء والعامة . . وإذ يتوقف خيط سردى ، ينطلق آخر فى مجاورات بين القصص والشخوص تتماسك بشكل أو بآخر من خلال الأجناس التعبيرية المدخلة فى النص : فالحوار بين الشيخ ومريديه مثلاً ينفتح فى تعددية لسانية تتعدى مساحة الحوار نفسه باتجاه فعل البصاصين والشائعات ، وما يتمخض عنه من استذكارات أو مواقف أو انكسارات : وهكذا ، فعندما يوصى (أبو السعود) سعيد بالحذر من عمرو بن العدوى (ص ٢٤) يستعيد سعيد مراقبة البصاصين له ، وتتكرر لازمتهم فى ذهنه ، (تسمح معانا — ٢٥) لتصبح مذاقاً مبكراً لما يجرى له بعد حين . وبينما كان سعيد يوشك أن يصدق ما يشاع عن زهد الزينى بالوظيفة جاءه التحذير ليبعث فى قلبه القلق والتوتر . كان سعيد ينصت لما يقوله الشيوخ (لم يحدث يا مولانا أن رجلاً . . . . عرض عليه منصب ورفض ، الناس كلهم ، المجاورون وأصحاب الطوائف ، منذ سماعهم الخبر ولا اسم على لسانهم إلا الزينى بركات . . الزينى بركات.

— ومن نشر الخبر يا ولدى (ص ٤٥).

أى أن التساؤل يخرق الكلام المتداول ، والذى يمكن أن يكون محرفاً أو مختلقاً ، كما أنه يصبح ارتياباً فى السياق السياسى — الاجتماعى يقلق الطمأنينة التى تقتل السرد ويحيل إلى حركة أخرى : فالكلام المتداول يبلغ كبير البصاصين فى توازٍ آخر ، ليدفعه إلى التنقيب والارتياب ، باحثاً فى سجله تحت حرف الباء ، ليطالع ملاحظات نائبه الشهابى البسيطة ، أربعة أسطر لا غيرها . وهو لا يقدم السرد كثيراً لكنه يدفع المنقب إلى مطالبة البصاصين بتقارير عـاجلة ، أولها عن النص المتداول بطبيعة الاعتذار ، لأن (الحسبة أمانة) ولأن ما يريده بركات (رقدة آمنة ، لا يقلقنى فيها سب إنسان أو سخط مظلوم غفلت عنه ، ولم أنصفه من ظالمه . . ص ٤١) . والكلام المتداول يستهدف تحقيق القبول فى وسط العامة ومريدى الشيخ ، لكنه ليس معداً لكبير البصاصين . أى أنه خطاب مقنع لمحيط آخر ، فهو يلغى السلطة وينهى الأمر ، مستجيباً إلى آراء العامة فى التواضع والإيثار ، مما يحفز هؤلاء على التوسط لدى الشيخ لإقناع بركات (ص ٤٣) ، وهو ما لا يقره الشيخ مكتفياً بالدعاء (اللهم ولى علينا خيارنا . . ص ٤٨) ، مبقياً على الموضوع بين الموالاة والارتياب . أما زكريا فقد رأى فى جهاز مراقبى الزينى ومناديه ما لا يتماشى مع هذا النص المتداول لكلامه .

وكان لابد من امتحان الأمر ، فهذه رسالة لينة إلى الزينى ، وهذه واحدة إلى الأمراء تحثهم ضد بركات . وتأتى الرسائل جنساً تعبيرياً دخيلاً على النص ، لكنها تستعين فى داخلها من طرف آخر بوسائل الخطاب الأساسى نفسها ، فهى تعتمد المغايرة والتطابق فى آن واحد مع نوعى الخطاب الآمر ، والمقنع : فهى سلطوية عندما تنقل نية المرسل مستعينة بالآيات المقدسة لإحكام أمريتها وسيادتها التى لا تناقش . لكنها من الجانب الآخر تتعدد فى أصواتها لينةً مراوغة تنتهى عند تحول قاطع ، ذاكرةً مثلاً عند الإشارة إلى المنادين أن كبير البصاصين ، مرسلها نفسه ، لن يسمح للآخرين بالتجاوز على مسؤوليته إذ لا يتولى « هذه الأمور إلاّ نيابتنا — ص ٦٧ » . ومثل هذا القطع يصعد من توتر العلاقة بين الطرفين (المرسل والمرسل إليه ، أى زكريا والزينى) ويرخيها فى آن واحد . وتختلف عن ذلك رسائله إلى الأمراء ، فهى تتوخى

التحريض أولاً ، منوهة بما يحتمله خطاب الزيني في العامة من إشارة ولغط وخلاف ونسف للاستقرار (أى الوضع القائم) ، فكلام الزيني يفتح عيون العامة الذين يقارنون بعدئذ بينه وبين الأمراء (لماذا لا ينزلون أو يخطبون فينا ــ ٧٠) ؛ كما أنه يحذر من فرقة بصاصي بركات ومناديه ، لأن هذا يعنى (أن تاريخ البصاصين كله [بات] مهدداً ــ ٩٢) . وبينما تفتح الرسائل فعلاً ، تجرى مجاورة لفعل آخر وموازاة لتصعيد وظيفى جديد على صعيد الحكى ، إذ أوصى زكريا بصاصيه بإعداد حكاية عن رجل « لا أصل له ولا فصل » بدعى العناية بالعدل ، فالحكاية تستهدف إلغاء الكلام المتداول عن الزيني ؛ ويجاريها فعل آخر يثير الأمراء على بعضهم ويدفع البصاصين إلى ارتكاب الموبقات ونهب المخازن ، لتتصاعد الأسعار ، وتسوء الحسبة (٩٨) : أى أن الكاتب وضع السرد فى أكثر من حركة ، جاعلاً فى زكريا مصدراً (فاعلاً) لسلسلة من المتواليات شديدة الوظيفية .

لكن هذا الخيط من العقدة يُوازيه آخر يتشكل أيضاً من الأفعال والأجناس التعبيرية ، ينطلق من بركات هذه المرة ؛ فهناك نداءاته لاستعادة الجمهور بواسطة إلغاء ضرائب الملح واحتكار الخضار ، والدس على الأمراء ، مقوضاً ما يبنيه الطرف الموازى ، بقصد احتواء الرأى العام وتدمير الخصوم واسترضاء زكريا بليونة موازية بتعيينه نائباً له فى وظائفه (١٠٣) . فالنداء له فعل أوسع من الرسالة وأقوى ، لا لأنه يتشكل من العلاقة المباشرة بمصدر القرار (السلطان) ولكن لأنه يتوجه مباشرة إلى الجمهور المخاطب ويأتى لاحقاً ومتمماً لفعل حاصل ومنجز . إنه فى الرواية أقوى الخطابات الآمرة بعد (المراسيم الشريفة) .

وكلما توازت الأفعال بين الزيني وزكريا ظهرت فى النص سرود أخرى أو حوارات ، شأن ذلك اللقاء بينهما والذى تلا نداءات الزيني حول أموال أبى الجود ، إذ أنه يريد أن يكسب ثقة السلطان بالمال المصادر ، مطالباً زكريا بالمعلومات مادام يمتلك أيضاً معلومات مضادة لزكريا (أنت تعرف مكان أمواله ياصاحبى كما أعرف أنا قبر شعبان) . وبقدر ما ينطوى عليه التصريح من تهديد فإنه يضع بذرة الارتياب فى قلب زكريا ، فلا أحد غير وسيلة ونسائه ومبروك يعرف بما فعله بشعبان ، صفى السلطان (١٤٦ ــ ١٤٨) . ولم يكتف الزيني بهذا التهديد بل جاءه ببعض الأوراق التى تطالبه بالشروح ، وهى أوراق مولدة للفعل ، تسعى لوضع الجميع تحت المراقبة . وبقدر ما تقود هذه الأوراق إلى تلاقى الاثنين فإنها تمهد أيضاً لتهديد لاحق له بالكف عن الحكايات التى تشهر به بين العامة ، و (لن أقبل عذراً ــ ١٥٥) ، والتهديد لا رجعة فيه فهو أمر يتوازى بحده مع جملة زكريا السابقة عن تبعية المنادى لنيابته . كما أن التهديد مقرون بسلطة أوسع للزيني تأكدت فى بيانات لاحقة عن مصادرة أموال أمراء (تآمروا ضده) وأخرى تخص جولاته (٧٦ ــ ١٧٧) . ومتى ما أصبحت جولاته موضوعاً للتعريف يكون الزيني قد ظهر علناً بوصفه مالكاً للسلطة وليس فاعلاً فيها حسب .

ومثل هذا التوازى والتعارض لابد من أن ينتهى بموت أحد الطرفين ، أو انسحابه : ويدل مثل هذا الخيار لجأ النص إلى سلسلة من عناصر التمدد (والتشويق) ، وهى عناصر ضعيفة تقيم علاقة مع وحدات السرود الكبرى بدون أن تمتلك وظيفية عالية . أى أن تقرير كبير البصاصين إلى الزيني عن ريحان البيرونى لا يعدو كونه استجابة إيهامية توحى بالرضوخ إلى سيادة الزيني دون أن تمتلك جدوى فعلية تخدم أغراضه . وهكذا تجرى موازاتها بالتوقف عند مسعى الأمراء للإيقاع بالزيني ، وهو مسعى لا يريده زكريا الآن (إذا ما ذبحه الأمراء فسيبكيه العامة ، ١٩١) دون أن يعنى ذلك التخلى عن قراره بتصفية الزيني بطريقته الخاصة . وهذا الإصرار يتولد عنه فعل آخر ، يتجسد لهذا الغرض بدعوة البصاص العتيق أبى الخير المرافع . وإذ يعتمد السرد على التوازى والتعارض ، كان بركات يفاجىء الجميع بنداء يشنق فيه أبا المرافع .

ولم تكن تقارير البصاصين بعيدة عن الأجناس التعبيرية الدخيلة ، لأنها احتوت أيضاً المشاهدات والكلام بدرجة رئيسية ، فهى نافذة البصاص على المجتمع ، تأتى لكبير البصاصين بما يراه سعيد الجهينى (عن وقوع قهر على الزيني) ، كما أنها تورد شكوكاً متفرقة فى الزيني بما يعنى لزوم الانتظار لحين تشويه سمعته أو فضحها من قبل زكريا ، أى أن التقرير ليس محطة فى بناء الصراع ، بل هو إمهال مؤقت فى

حركية الفعل يحتمى فى تأجيلاته بالتعددية اللسانية التى تفصح عن آراء العامة ، وهى تعددية تستند أيضاً إلى غيرها ، كمشاهدات جانتى وبوح سعيد الجهينى ، لتبقى النص مفتوحاً نحو مزيد من المداخلات قبل أن تتكامل الوقائع فى ذهن المتلقى . ويكفى أن يعلن سعيد الجهينى لنفسه فى استعارة تمددت فى مجاز مرسل أنه كان (صفحة بيضاء) تحولت بحكم الواقع إلى واحدة محكوكة الأطراف مكتظة بالحروف (ص ١١٤) . وبينما كان تقرير زكريا عن البيرونى تزويقياً يحقق استراحة داخل التوتر ، كان تقرير عمرو بن العدوى وبوح سعيد يضعان السرد فى مفترقات جديدة علاوة على خطوط عقدة الصراع داخل السلطة .

إذ أن بوح سعيد اشتمل مرارة الشكوى (من زمن إمامه الزينى وشيخه زكريا ــ ٢١٥) ، وهى شكوى تبدو خافتة فى النص لولا اهتمام الزينى وزكريا بسعيد ، فكلاهما يتابعانه . إذ كانت الأجناس التعبيرية الدخيلة تمنح الصراع بين الزينى وزكريا سيادة مطلقة على الجانب الآخر من العقدة ، أى المواجهة بين السلطة والناس . وتتولد متواليات الفعل الأساس عبر هذا الصراع ، لولا أن الكاتب جعل من (نداءات) الزينى إزاء الضرائب والأمراء مداعبة لاحتياجات العامة ، بما يؤكد مخاتلة الوجه المعلن للسلطة مقاربة بوجهها السرى ــ ولم يظهر فعل مواز آخر ضد الوجهين إلا بعدما كثرت الشكاوى ضد استهار الزينى لاسم أبى السعود . عند ذلك تحرك الفعل باتجاه تطابق الوجهين ضد الشيخ أبى السعود ، (زمان مضطرب لا يأمن فيه المرء على روحه) كما يقول زكريا لنفسه ، ولهذا لابد من تجاوز المنافسة وإلغاء الصراع مؤقتاً بين الاثنين لمواجهة الشيخ ومريديه . أى أن جبهة السلطة هى السائدة ، كما أنها شغلت حركية السرد ، بينما كانت فئة الصراع الأساسى تتململ طويلاً بين الشائعات والوقائع والشكوك والمتابعات . كما أن استذكاراتها الصوفية عن الحلاج كانت تعطى مذاقاً مبكراً للشهادة فى مواجهة من هذا النوع ، وهى شهادة تتأكد فى سجن سعيد الجهينى واحباطات منصور وانطلاق الشيخ أبى السعود مع مريديه فى مواجهة للأجنبى أوردها الرحالة جانتى ؛ إذ مهما كان الشيخ فاعلاً ومؤثراً فـإن الوجه القديم ــ الجديد للتسلط يحترف كل شىء من أجل البقاء . وبدت قوة الأجناس التعبيرية داخل النص قادرة على الانحراف به عن المباشرة والقصد لدرجة استثنائية لولا إمعان بعض هذه التقارير من جـانب و المشاهدات من جانب آخر فى كشف قسوة السلطة وفسادها . وكادت المراوغة أن تبلغ مدى متطرفاً لولا تفريق الكاتب للمشاهدات لكبح قوة الأجناس المدخلة الأخرى ، واستعانته بشفافية البوح الصوفى كلما توقف عند كوم الجارح . ولم يتخل المتلقى عن الزينى بيسر مادام الصراع بينه وبين زكريا بهذا الاستئثار بالفعل ،لحين أن قادت وساوس سعيد الجهينى قرائنياً ودلالياً إلى شكاوى لاحقة اضطرت الشيخ إلى الإقدام على فعل عاصف قلب موازين القوى للحظة قبل أن يستعيدها زكريا .

كما أن مجاورة القصص وتداخلها وتناوبها قاد النص إلى مشاكلة قوية للواقع ساعدت فى صرف نوايا الكاتب دون أن تسقط فرصة القارىء فى التجميع والحشد والمطابقة والإصغاء والمقارنة والاستنتاج ليتوصل إلى إدراك لتماثلية النص ، لا مع العصر الوسيط فحسب ، وإنما مع الحاضر كذلك . وبعدما بدأ النص فى شكله المتفرق ضرباً من الانشقاق وفتقاً فى نظام قائم براه القارىء كلاً متماسكاً فى النهاية وهو يتملى المقتطفات الأخيرة من جانتى ؛ فما كان رأياً وحيداً عند زكريا حول الولاء لكرسى السلطة اعتمده الزينى سلوكاً وهو يظهر مع ابن عثمان محتسباً ، له آليات الأداء السابقة . وما كان زمناً يندب سعيد الجهينى حضوره فيه عاد هذا الزمن ممعناً فى القسوة بدون الحاجة إلى النفاق والرياء واللعب على عقول العامة . أى أن النص يستعيد القارىء معه فى النتيجة بعدما أخذته المراوغة بعيداً ، ليتملى مشاكلته للواقع بكل تعقيداته وأمراضه وقسوته واستعادته لأبشع ما فى التاريخ من بطش ، ليرى أن الواقع الوسيط ليس بعيداً عن الحاضر ، وكلاهما أكثر قسوة وغرابة وفتكاً مما يتصوره الخيال .

ولا يقل العجائبى قدرة على صرف نوايا الكاتب من الأجناس التعبيرية المدخلة فى النص ، كما يظهر ذلك مثلاً فى ليالى ألف ليلة لنجيب محفوظ[٧] ، إذ استعاد الكاتب للعنصر المذكور إمكانية الاستحواذ على انتباه القارىء فى المساحة القلقة بين الواقعى والخارق . وكما هو الحال فى أصول هذا

النص ، فإن العجائبى يختلط بالأنسى والدنيوى ، ويمتزج معه حال ضمان قبول المتلقى لما يجرى بحيث تبدو بعض مقولات (وإعلانات) أصحاب التجليات كعبد الله الجمال جزءاً أكيداً فى النص بغض النظر عما تحتويه من مجاهرة أو تلويح بنية الكاتب : « على الوالى أن يقيم العدل من البداية فلا تقتحم العفاريت علينا حياتنا ــ ص ٧٦ » ، إذ يجرى الكلام عن العجائبى على أساس سياسى ــ اجتماعى بمعزل عن أية تلميحات رمزية ، فهو يخترق الواقعى لازدياد الجور والفساد ، مبقياً على لغته وأدواته التى نبهت إزاءها وسائل الأنس . وعندما ظهر قمقام لصنعان الجمالى كان الأخير يستعين بمغريات الأنس لحرف خيار العفريت ،

ــ لدى مال موفور (ص ١٥)

ــ لا تبدد الوقت سدى أيها الأحمق .

أى أن كلام العجائبى ينطوى على بنية سردية مولدة تطرد أية وحدات طفيلية .

ــ إنى أفعل ما تشاء (قال الجمالى)

ــ حقاً

فقال بلهفة :

ــ بكل ما أملك من قوة . . .

فقال بهدوء مخيف . . .

ــ اقتل على السلولى .

. . . .

ــ على السلولى حاكم حينا ؟

وحيث إن العجائبى يحدد لحظة الفعل ويقطع التردد كان لابد من أن يردف قوله بتحذير « ستكون فى قبضتى ولو أويت إلى جبل قاف » .

وشأن صنعان الجمالى الذى أجبرته العضة على اليقين بحضور العجائبى (ص ١٧) كان المتلقى يصدق هذا الحضور أيضاً : وهو حضور حتمته الظروف لإنقاذ الناس من الظلم . وإذ يستدعى هذا الحضور تصعيداً سردياً لجأ الكاتب إلى التمدد بقصد التشويق واعتماد قرائن الروايات السايكولوجية والدلالات الخاصة بالشخوص ومهنهم وعوائلهم ، متيحاً التشويق والتصعيد فى آن واحد . لكنه فى الجانب الآخر اعتمد تناوب الوحدات السردية عندما فوجىء مدير الشرطة جمصة البلطى بعفريت آخر (سنجام) يطالبه بمهمة مماثلة . واستعاد جمصة الملفوظ الذى يتقنه فى مواجهة القادم الخارق ، لكنها اللغة التى يرفضها العجائبى ، لأنها مثقلة بالرياء الاجتماعى ــ السياسى :

(بارعون أنتم فى الحفظ والاستشهاد والنفاق ، وعلى قدر علمكم يجب أن يكون حسابكم ــ ص ٣٩) .

وعلى الرغم من أن هذه الحوارات تؤجل السرد ، فإنها تصب فى تكوين النص بصفتها كلاماً قصدياً محضاً يراوغ فى الحضور من خلال كلام العنصر الخارق . وعندما يبدى جمصة تردداً يجيبه سنجام فى السياق الهدمى نفسه لتبعات النفاق السياسى (إذا دعيتم لخير ادعيتم العجز ، وإذا دعيتم لشر بادرتم إليه باسم الواجب) . ومن شأن هذا الحضور أن يوجد الحيرة لحين ورود اليقين ، وهو ما يستدعى تذكره للشيخ عبد الله البلخى (خطر الشيخ على قلبه كما تخطر نسمة شاردة فى جحيم القيظ ــ ص ٤٣) . لكن الشيخ ليس معنياً أو متشوقاً لسماع ما هو عجيب ، فعالمه الصوفى لا يستغرب الخوارق :

ــ اسمع حكايتى العجيبة .

فقال بهدوئه :

ــ كلا ، يهمنى أمر واحد

فسأله بلهفة :

ــ ما هو يا مولاى ؟

ــ أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده

فقال بحيرة :

ــ لذلك أحتاج إلى الرأى . .

فقال الشيخ بهدوء حازم :

ــ الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك .

أى أن (الحيرة) ينبغى أن تبقى لحين أن يحسم البلطى الأمر ، وينهى التردد ويفتح الفعل .

وبينما يتحرك السرد فى وحداته الكبرى المتناوبة بين سنجام وقمقام قبيل دخول العجائبى الشرير ، كان البلخى يلقن مريديه ما يجعلهم يعون الفساد . أى أن هذا (الوعى) يصبح سياقاً مستوعباً لــ (الحكاية) ، مفسراً لضرورتها ، معترفاً

باكتهالها الداخلى وداعياً لضمان تجردها من الغرض البشرى . وتتأكد طبيعة هذا السياق المستوعب فى مسعى العجائبى الشرير لإيقاع الأفراد فى شباكه لمواجهة العنصر الخير من جانب والانتقام من الشيوخ الذين يوقنون مد الشر من جانب آخر . أى أن التناوب والتوازى سمتان أساسيتان فى هذا السرد . وتتم الاستعانة بملفوظات الآخرين لتأكيد (القصد) وضمان بلوغ نوايا الكاتب للمتلقين . وهكذا كان شهريار ينقل عن شهرزاد ، بينما كان البلخى يؤكد خطابه باقتباسات عن الشيخ الوراق ، تظهر بشكل تضمينات تحرف قصدية الخطاب أو مباشرته دون أن تفرط بالنوايا الفعلية لصاحب السرد :

« ومن أقواله المأثورة (فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من النفاق) » — ص ١٩٢.

أما قرناء الشيطان الذين يسأله عنهم علاء الدين ، فهم

(أمير بلا علم ، وعالم بلا عفة ، وفقير بلا توكل . وفساد العالم فى فسادهم — ١٩٣) .

وإذ تمتلك هذه المأثورات فعل الخطاب الأمر عادةً ، تُقْبَلُ أو ترفض كلاً ، أوردها السرد فى سياق لغة البلخى التى تتوخى التبليغ دائماً ؛ أى الأمر والإقناع فى آن واحد ، بما يضمن رفض الأمر الواقع واستقبال التغيير الذى يستهدف خدمة الله وحده (لا الشيطان ولا البشر) .

لكن (نجيب محفوظ) لم يكتف بالعجائبى فاعلاً ضد الظلم ، متداخلاً بتقوى المتصوفة والمريدين فحسب ، بل اعتمد البنية البديلة ، النص داخل النص ، أو المحاكاة الناقدة أو المرآة المحرّفة التى يرى الجور فيها نفسه كما ينبغى أن يكون عليه وليس كما كانت عليه صورته الماضية . ولهذا لم تكن مملكة الحشاشين التى يديرها إبراهيم السقاء تمدداً وظيفياً بقصد التشويق ، كما أنها لم تكن تضميناً قصصياً فحسب ، بل كانت (بارودیا) — محاكاة ساخرة — أولاً تعالج وضعاً ولده الظلم . وهى على مستوى السرد وحدة وظيفية فعالة ، تمتلك مقومات البارودیا ، أى الأسلبة ومحاكاة الوضع القائم فى آن واحد ، لدرجة أن (وجه شهريار الحقيقى) امتقع وهو يراقب ما يجرى ويدور فى سلطنة الحشيش (٢٠٨) . ولربما وصفها شهريار بالمهزلة ، لكنها أدت كمرآة مقعرة رسالة السارد — الكاتب وحققت فى النتيجة غايتها مرتين ؛ مرة إزاء القصة الإطار ومرة إزاء المتلقى : أى أنها حتمت على شهريار — ملاحظته لطبيعته الاستبدادية وفساد حكمه ، كما أنها أتاحت للمتلقى أن يرى جريمة الظلم والاستبداد ولزوم عقابها . وعلى الرغم من أن سلطنة ابراهيم السقاء ليست إلّا محاكاة ساخرة لسلطنة النص تُستكمَلُ فيها رغبةُ العامة فى العدل الذى تخلو منه سلطنة شهريار ، فإنها اكتسبت نفوذها من استشار ما تحتمه المشاكلة من سنن سردى متفق عليه بين المتلقى والنص لاسيما عندما تكون المرجعية مقبولة ، متداولة كمرجعية القصة الإطار فى ألف ليلة وليلة .

ولربما يلجأ السرد إلى الأسئلة مرة واللقاءات الجديدة مرة أخرى لاستعادة الماضى القريب ونبشه وفضحه مهما كان السارد جزءاً من الفضيحة ، كما هو الحال فى الأفيال لفتحى غانم مثلاً[٨] . إذ يختلط السرد بالواقع ويدخل الواقع على النص ، ويقتحم الخصم مساحات العزلة ويتبدى (الصديق) مريباً خارج هذه المساحات وداخلها ، لكن الرواية تبقى على الرغم من ذلك تثير الارتياب فى الوضع السياسى من خلال انسحاب مراوغ على أصعدة المكان والزمان تلجأ إليه الشخصية المركزية يوسف منصور ، بعد التسليم بهذا الانسحاب خلاصاً مؤقتاً من حياة مفعمة بالتناقض والصراع والاختلاف ذاتياً وعائلياً واجتماعياً وسياسياً .

ويلجأ الصوت البانورامى إلى ثنائية واضحة يلتحم فيها صوتا السارد والشخصية المركزية بنبرة خاوية محبطة منزوعة من العاطفة ، فيوسف منصور (التجأ إلى هذا المكان المجهول طلباً للراحة من كل هذا الذى أفسد حياته) ، ليدرك تدريجياً أن الخيار يعنى انزياحاً كلياً من الزمان الجارى الظاهرى ، كما يظهر فى تجاهل الآخرين لأسئلته عن الساعة واليوم والشهر ، لكنه يبقى على الرغم من ذلك أسيره جسدياً ونفسياً ، كما أنه أسير بعده التراجعى ، أى الماضى . لكن المفارقة الساخرة الأوسع التى تحتضن السرد هى أن الهرب من الماضى ليس مستحيلاً فحسب ، بل إن الرحلة المجهولة تعيده إلى الماضى مكثفاً وعنيفاً ومفاجئاً ومزعجاً : فهنالك الكثير الذى يجهله عن نفسه أخذ بالتكشف أمامه منغصاً ومزعجاً ، كما أن

هنالك الكثير من هذا الماضى الذى لم يزل ممتداً فى الحاضر مولداً لهذه الرحلة . فصّاحب مقترح الرحلة مراد حسنين اخترق حياته الشخصية ، وأزاحه عن الطريق بهذه الرحلة التى اعتقد بها يوسف منصور مشروعاً حميماً يهدف إلى راحته . ويجد أغلب المعزولين الهاربين من أنفسهم وماضيهم كم أن هذا الماضى لم يزل طوقاً يحاصرهم تمسك به قوة ما ، أطلق عليها لواء الأمن الحوت (مؤسسة السلطة) التى يهمها دراسة هؤلاء وردود أفعالهم . أما الخيارات المفتوحة أمامهم بعد هذا الاختراق المندفع لحيواتهم الحاضرة فلا يعدو الانتقاء بين (الدومنيو) أو (الكروكيه) أو الجنس ؛ ومهما تكن سخرية يوسف منصور من هذا (الخيار الدرامى العظيم الحاسم — ص ١٢٥) ، فإنه يجد نفسه منكباً عليه بحماس بالغ . إذ أن الماضى الحياتى لكل منهم يتآزر مع الضغوط والتدخلات المختلفة فى دفع كل شخص من الحضور إلى اختيار هذا الطريق الميسور للخروج من (الهموم والأحزان — ص ٩٣) . ويدرك منصور مثلاً أن اللواء الحوت ورط ابنه حسن فى التجمعات الأصولية ، كما أن الحوت نفسه أزاحته مؤسسته من الطريق حالما تبين فشله فى واحدة من القضايا . أما مراد حسنين الذى يقف وراء هذه الرحلات فلم يكتف باختراق حياة كل واحد ، إذ كان وجهاً لمؤسسة ما يهمها خروج هؤلاء من أية فعالية مجدية داخل الوضع القائم . أى أن الرحلة هى حركة مرسومة لإزاحة هؤلاء برضاهم واقتناعهم ، وهى ليست استجابة لرغبة داخلية بل انها ردة فعل معدة ، لأن الدواخل النفسية لهذه المجموعات تعرضت للاختراق والتلاعب . وتصبح الأسئلة التى تواجه القادم الجديد إلى هذا المكان الغامض البعيد وسيلة لفتح متواليات سردية معنية بماضيه بحيث يصبح الزمان عتياً يضيق به المكان حتى ينفر منه الشخص مادام لا يرى فيه غير « كابوس غامض لا يريد أن يتبين تفاصيله — ص ٢٣٦ » .

لكن هذا الكابوس ليس اجتماعياً يخص علاقة زوجه بمراد حسنين ، أو علاقة أبيه بفاطمة هانم أو علاقة الحوت بابنه حسن المحكوم بتهمة الاغتيال مادامت له أبعاده السياسية ؛ فالحوت يتقصد توريط مثل هذا الشاب ومرزا وكوستا يعلنان رفضهما للقراءة ما قبل أيام عبد الناصر (١٠٧ — ١١٢) وليلى الشقراء تدعى الانسياق الحالى فى العهر نتيجة للإحباط السياسى ، أما يوسف منصور نفسه فلم يزل أسير ماضيه وعثرات حياته و (ندرة الأدبية) لديه . ولربما كان الانسحاب مكاناً يتيح للكاتب تكسير نواياه من خلال تكسير أنماط علاقات الوضع القائم : فالسلطات تحترف الخديعة ، وأطرافها يخدع بعضهم البعض ، والمواطنون يتعاملون مع الآخرين حسب مصالحهم ، كما أنهم ينزعون الصداقة ويرتدون الخديعة بديلاً . ويبدو (للمكان البديل) الوضع القائم نفسه على الرغم من أن الحوت يريد أن يبرهن ليوسف منصور أن الوضع القائم ألقى بهم إلى هذا المكان وكأنه اختيارهم الشخصى . أى أن الأفيال تعتمد تباين الغايات

سبيلا لفعل ملغوم يستند سردياً إلى للفارقة الساخرة : فغاية مراد حسنين ليست مطابقة لغاية يوسف منصور ، لكن الثانى يعتقد بما يعلنه الأول ، فالثانى هو المغفل الذى تحتاج إليه (المفارقة الساخرة) . وتأتى الأسئلة اللاحقة لتفتح متواليات عديدة تستعيد له الماضى ليؤكد له ثانية كم كان مغفلاً فى وضع يعرف فيه الآخرون بأسرار حياته أكثر منه . وعلى الرغم من أنه لم يكن أكثر من مشارك فى مرحلة ما ، فإنه بهت أيضاً أمام الانتقادات العنيفة للطبيعة الخاصة بتلك المرحلة (١٠٧ — ١١٢) . لكن النص لم يكتف بمتواليات السرد التى يفتحها التساؤل عن هذا البعد الشخصى أو تلك القضية والحادثة (حياة والده ، علاقة زوجه بمراد حسنين ، انضواء ابنه فى العمل الأصولى وعلاقة الحوت بذلك ، تفاصيل الحياة السياسية ، طبيعة علاقة العوائل القديمة بالوضع القائم . . .

الخ) ؛ إذ عمد السرد إلى التعارض والتقابل بين الشخوص ، ليكون الكلام سبيلاً إلى صورة الشخوص والأوضاع . وعندما جرى تأكيد الاستقطاب فى عالمهم الصغير المحدود المنعزل ، بين فئة (الكروكيه) و (الدومينو) ، بدا الكلام المسرف فى هذا الشأن كثيراً لدرجة التقصد ، ومعاداً لدرجة تسخيف الخيارات من جانب والتركيز عليها من جانب آخر لدرجة تلفت الانتباه إلى خيارات الإنسان المحدودة فى ظل أوضاع قائمة . كما أنها فى سياق المفارقة الساخرة التى تحتضن السرد طرحت خيارات أوضاع ما قبل العزلة وكأنها هى الأخرى بهذا المستوى الساذج . ومهما كانت درجة تذبذب نية

الكاتب بين نقد للخيارات السياسية القائمة أو تشف من دعوات الانعزال بديلاً للحياة الفعلية التى يجرى الانسحاب منها ، فإن الأفيال ظهرت فى التبجة نصّاً يحمل تململ فئات مكسورة من الداخل ، وهو لهذا السبب يلجأ إلى سلسلة من استراتيجيات الانشقاق ، يُحرفها كثيراً فى بعض الأحيان نتيجة العودات بالذاكرة إلى وراء ،وقلة الزاد القادر على استعادتها ثانية إلى نوايا صاحب السرد .

ولربما يلجأ السارد ــ المتكلم إلى تبطين الخطاب بتعددية صوتية كما هو الحال فى اللجنة لصنع الله إبراهيم[9] تتيح له صَرف نقده لبعض القضايا الأساس(كالانفتاح مثلاً) وتسفيه الخطاب المضاد من خلال إعادة صياغته وبثه للقارىء ، كما فعل عند استعادته لمحاضر الجلسات ــ على الرغم من أن السرد الشخصى للمتكلم يفصح عن نفسية محاصرة قابلة للتهدم . وغالباً ما يتجاوز الخطاب ثنائية السارد ــ المتكلم والكاتب كلما استعان على تصوراته الشخصية بالآراء والإضافات عن نوايا اللجنة ، أو كلما أعاد صياغة آراء أعضاء اللجنة أو غيرهم ، فخطابه فى مثل هذه الحال مشحون بغيرية تتسلل فيها بعض كلماته وتصوراته . إذ أن المتكلم ــ السارد لا يشعر بالأمان ، وهو مهدد دائماً ، مضطرب ومضطر إلى استدعاء طاقاته ، « وكررت لنفسى أكثر من مرة أن اضطرابى سيفقدنى الفرصة المتاحة لى ، إذ سأعجز عن تركيز انتباهى وهو ما أحتاج إليه بشدة فى المقابلة القادمة . ٥ — ٦ » .

ولا تعدو استعانة المتكلم ببلاغة ميتة (وغنى عن البيان ــ ١٢ — ١٣) مرة وسعيه الواعى لتحاشى ارتكاب الأخطاء و (صراعه مع لغتهم١٢ — ١٣) مرة أخرى غير تأكيد لذلك الاضطراب والارتياب . وحتى عندما يستعيد خطابات أعضاء اللجنة ويعيد بثها للقارىء تبدو لغات الأعضاء مالكة للسلطة آمرة تدعوه للإذعان والاستجابة . ومنذ وقوفه عند الباب كان خاضعاً لهذه السلطة منقاداً إليها معرضاً لتدقيقها مكشوفاً أمام نواياها بحيث بدت ادعاءات الحياد فى واحدة من هذه الخطابات نفاقاً مضحكاً لا تستدعيه وضعيته الضعيفة : (إن المثول أمام لجنتنا ، كما يعلم الجميع ، ليس إجبارياً . ففى هذا العصر يتمتع كل إنسان بحرية تامة فى الاختيار ــ ١١) . لكنه الاختيار المحاصر والمرفوض ، تماماً شأن دراسته لـ (الدكتور) التى أصبحت بداية لمزيد من المضايقات . إذ لم يتبق أمامه غير اختيار عابث لا معنى له ، كالذى ينبغى أن يمليه عليه وضعه . وكلما مضى المتكلم فى إعادة بث خطابات أعضاء اللجنة أو الآخرين ، ضاقت مساحة الاختيار وبدت مستحيلة يشغلها الكلام والجسد الآخر المشحون ضده . ويشعر المتكلم تدريجياً أن سلوك الآخرين لا يقل أذى ومضايقة عن خطاباتهم لدرجة أن يبتدىء بإزاحة هذه الخطابات أو حضورها المادى عن خطابه ووجوده ، ليستعيد ثنائية صوته فقط وهو يعرض لـ (الانفتاح) بتفصيلات ومقارنات تحيل الموضوع إلى (باروديا) للخطاب السياسى ، وهى تنقل عنه بلاغاته ومعاذيره وحلوله فى صياغات ومقاربات واقتطاعات لغوية عن منجزات المشروع تجعل من هذه الاستعادة بصوت المتكلم تسخيفاً للانفتاح وسخرية مبطنة منه . وإذ تنحسر تعددية الصوت فى هذه المنطقة وتظهر ثنائية السارد ــ المتكلم،حيث يجرى تكسير نية الكاتب من خلال طرائق الاستعادة ذاتها محملة بالتسخيف المبطن والهدم التفصيلى لآليات المشروع فى ما بدا ظاهراً خطاباً حقيقياً مخلصاً مشحوناً بالحماس والتأييد . إذ أن المتكلم الذى شكا فى البدء ضعفه وقلقه وارتباكه (ص ٥) امتلك قدرته على الانتقام فى هذا الخطاب المراوغ الذى يستميل المعنيين بظواهر الخطاب السياسى الذى ينتمون إليه فى الوقت الذى يحمل باطناً سبل هدم هذا الخطاب وتسخيفه وفضحه . ومهما التقت النهاية بالبداية فى تقديم متكلم مثقل بالضعف والارتياب والتوتر ، فإن القدرة على هدم الخطاب السياسى المتسلط أظهرت مكنتها فى ما أسماه بـ (صراعى مع لغتهم ، ص ١٢ — ١٣) .

ولربما يعرض الكاتب للوضع القائم متحايلاً على الأعراف والتقاليد أو السلطة ممثلة بالنفوذ المالى من خلال الغرائبى الذى يتيح حرف نية الكاتب دون التقليل من شأن الهدم المستمر لذلك النفوذ ممثلاً بالشخوص . هكذا يلجأ عبد الحميد بن هدوقة فى الجازية والدراويش[10] إلى إبطال فعل السارد ــ الشخصية المتكلم (عائد) ، الذى يعود إلى قريته مسحوراً بسمعة الجازية وجمالها ساعياً للزواج منها . لكنه يتعرض إلى

سلسلة من الخدع والفخاخ والإيهام ، بما يحتم تقويض احتمالات الإحاطة والمعرفة بما يجرى ، فالمتكلم واقع فى الوهم شأن غيره ، ولابد من تجربة عنيفة تحرره من هذا الوهم ، علاوة على ما يبث إليه من كلام يسند هذه الهزة . لكن واقع القرية لم يكن ميسوراً ومكشوفاً بعدما جعله الدراويش والرعاة سراً صعباً فى اختراقه من الخارج ، خاصة أن السرية أصبحت وسيلتهم لصد القادمين إلى القرية أو الطامعين فيها شأن الشامبيط وابنه . فالأخير يسعى لتزويج الجازية لابنه لا لجمالها فحسب ولكن لأنها ابنة شهيد القرية الذى أصبح مقياساً للوطنية والشرعية والوجاهة الفعلية . وإذ يلوذ الرعاة والدراويش بالسرد (إشاعات وأقاويل) وأفعال يحيلها عائد إلى سرد غامض آخر ، كانت مثل هذه النوايا للشامبيط تتفتت ، بينما ينتهى ابنه فى موت غامض . أى أن الكلام يتوزع فى أفعال تتقدم من النوايا وتبعدها من أجل مُثل ومبادىء وأخلاقيات عبرت عنها الجازية بكلمة مثّلت موقفها إزاء قريتها (الملح ما يدود) .

ولم تكن القصة القصيرة أقل ميلاً للتزويغ ، فعدا قصص الإحباط العديدة أو قصص النقد الاجتماعى عند يوسف إدريس وعشرات الكتاب ، كانت هناك قصص الكشف المكتظة بالمفارقات الساخرة المريرة التى تعوّل كثيراً على النهاية الموباسانية موضوعةً هذه المرة فى مفارقة موجزة ساخرة كما هو الأمر فى قصة عزيز السيد جاسم (السيد س)[١١] أو قصة عبد الستار ناصر (الغرف السرية) أو قصص فؤاد التكرلى الأخيرة ، وكذلك فى قصة (الملك) لزكريا تامر : فالمتكلم فى قصة عزيز السيد جاسم (السيد س) يبث شكواه فى رسائل وملاحظات إلى من يعده مستقبلاً عادلاً يستجير به من الحيف الذى يلحقه به شخص موصوف شكلاً ووضعاً ومكانةً . ولا يقل كلام الآخر ، أو المستقبل ، إقناعاً ، فهو ملىء بالوعود والآمال ، لحين أن جاءت ملاحظة منه تخبر المستجير أنه زائره لا محالة . ويتأهب المتكلم لهذه اللحظة علّها تعنى بداية لحياة جديدة خالية من القلق والخوف ، ليطل عليه من الباب فى تلك اللحظة الوجه نفسه الذى اشتكاه حاملاً معه كومة الرسائل ! كذلك كانت قصة (الغرف السرية) لعبد الستار ناصر وقصص فؤاد التكرلى فى الأشكال السرية للحياة تفصح عن قمع آخر لم يظهر فى القصةالستينية ، فثمة لغة جديدة تمتلىء بالارتياب . أما النهايات المفاجئة المفعمة بالسخرية والإفصاح عن الجور فتظهر فى قصة (الملك) لزكريا تامر : وبدلاً من أن تأتى النهايات (انفراجاً) جاءت بمثابة مقتطفات من خطاب جائر متسلط للملك ملىء بالمزاج الدموى تلغى كل خطابه الملفق الأسبق : فثمة جور متأسس يظهر فى القرار بصفته خطابه الأمر الحقيقى الذى يشحب أو يتلاشى أمامه خطابه المصطنع الآخر[١٢] .

ولم يكن الشعر بعيداً عن (استراتيجيات الانشقاق) على الرغم من أنه بقى طويلاً محاصراً بخطابه المباشر الأحادى ، مطوقاً بكليته ، لكنه انفجر بوجه هذه (القصدية الكلية) متحاملاً على (القاموس) الذى يؤطره ؛ يصيح محمود درويش فى (الورد والقاموس) :

(إننى أبحث فى الأنقاض عن ضوء ، وعن شعر جديد

ومثل هذه النية تستعيده ثانية للحية ، بدايةً بديلةً للتكوين التقليدى المتسلط على الذهن آمراً وحاكماً ، كما هو أمر الأوضاع القائمة . يقول فى (تحت الشبابيك العتيقة ــ الجرح القديم) :

عندما تنفجرُ الريحُ بجلدى
وتكفُّ الشمسُ عن طهو النعاسْ
وأسمّى كلَّ شىء باسمه ،
عندها أبتاعُ مفتاحاً وشباكاً جديداً
بأناشيد الحماس !

وتتفكك القصْدية والأحادية فى حوار الشاعر مع الآخرين الذين لم يدركوا بعد تخلى الشعر عن أدواره القديمة مهما كان نوع هؤلاء ، فالشعر متوتر يرفض التبعية والجمود فى آن واحد . يقول أحمد عبد المعطى حجازى فى (الشاعر والبطل) مثلاً ،

فَمُرْ رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل
لأن هذا الشعر يأبى أن يمرّ تحت ظله الطويل

وتصبح القصيدة بحثاً دائماً عن حرية الشاعر والإنسان ، منفتحة على أكثر من قصة ونية ، فالشاعر ليس رسولاً ، بل هو الضحية والطريد والغريب ، وهو ما يقوله البياتى فى كل شعره ،

أيها الحرف الذى علمنى جوب البحار
سندبادى مات مقتولاً على مركب نار
وطنى المنفى
ومنفاى إلى الأحباب دار .

وتظهر القصيدة متحاورة مع القارىء ، متسائلة عما يحتمل أن يتقبله هذا القارىء من الخطاب المضاد المميت المتشائم ،

من أسكتَ صيحات الشعراء
من يبكى ؟
من مات ؟
قبض الريح
فانثر أزهارك فى الريح
واصمد فى وجه الريح
واصفع تجار الكلمات
العورَ الأقزام
سقطَ متاع الأيام .

وعلى الرغم من أن البياتى ، وكذلك درويش فى مديح الظل العالى ، يلجأ إلى خطاب الأمر والنهى فى مثل هذه الحوارات مع القارىء والمتلقى ، فإن شكل الخطاب لا يتطابق مع جوهره ، فثمة علاقة أخرى بين الشاعر والمتلقى تتيح له بث الخطاب بهذه الصورة ، وهو ما لا يقدر عليه عندما يواجه السلطان ، مستعيناً بوسيط آخر يتيح له إيصال رسالته .

يقول درويش فى الأغنية والسلطان :

أخبروا السلطان
أن البرقَ لا يُحبسُ فى عُودِ ذُرَهْ
للأغانى منطق الشمس ، وتاريخ الجداول
ولها طبع الزلازل
والأغانى كجذور الشجرهْ
فإذا ماتت بأرضٍ ،
ازهرت فى كل أرضٍ[١٦]

لكن واقع الحال دفع الشاعر إلى ابتكار صوت آخر ، قصيدةٍ بديلة تمتلك حضورَها داخل النص ، كما يفعل عبد العزيز المقالح ، تحمل خوفها وشقاءها وهى تسمى الأشياء بأسمائها بعدما غيّبتها السنون العجاف . ولم يعد صوت الشاعر أحادياً ، بل فتح للقصيدة نصوصه ، تاركاً إياها تبحث فى الواقع الراهن ، لتراه كما هوعليه ، لا كما افترضته النوايا من قبل :

القصيدة قالت بخوف ،
وقد مزقت ثوبَ لوعتها :
للمصابيح لونُ الرماد
وللماء طعمُ التراب
وللكلمات وميضُ الدماءِ
وللحزن وجهُ الوطن[١٧] .

وبكاء القصيدة ليس قناعاً لبكاء الشاعر أو حزن الأمة ولا ترميزاً لقضية ، بل تطهيراً للذات التى أثقلتها الشعارات وضللتها الخطابات وأعمتها الأحزان ، فتخلت فى ولادتها الجديدة عن هذه الأدران ، لترى ــ بريئة هذه المرة ــ الواقع العربى كما هو عليه .

وحتى استحضار التاريخ ذاتياً أو عاماً لم يعد أمراً ميسوراً مادام الشاعر ــ الإنسان نفسه يتمزق ، ومادام ظل التاريخ مربكاً له مشتتاً لذهنه وحساسيته :

إننى ضائع فى البلاد

ضائع بين تاريخى المستحيل ،

وتاريخى المستعاد

كما يقول حجازى . أما التحرر من المحنة فلا يأتى بدون استحضار كلى ، لتجربة كلية ، ترفض ما فى التاريخ من جور ، متعاملة مع وقائعه بأسمائها ، كما فعل حميد سعيد فى (أبو يعلى الموصلى) إذ أن عيّار بغداد يعرف من يقاتل دون أدنى مواربة ، كلماته تستهدف ذوى الشأن كما استهدفهم سيفه ، ساخراً من التسميات والألقاب بحذق لا يتبينه غير من يُدرك ظلال الأسماء والألقاب وسلطتها على الناس والحياة :

اسمى أبو يعلى الموصلى

من عيّارى بغداد

قاتلت رجال الحاكم باسم الله

وهزمتُ الشرطة فى سوق الكرخ .. خرجتُ

على ظل الله بأرضه

الأرضُ تبارك وجهى بالفقراء ..

وتبقى القصيدة على الرغم من خياراتها علامة للتوتر والقلق والتمرد أيضاً بما يحتم بقاء النص بعيداً عن الأحادية التى ميزت الشعر من قبل ، فأحادية الصوت تتأكد فى انغلاق النص على نفسه ، فى يقينه بأنه لن يحتاج إلى حوار مع غيره أو انفتاح على الآخرين . وكلما ازداد التوتر وظهر الخوف والارتياب كـــان ميل الشعر للتعددية الصوتية بادياً حتى عندما تتشكل القصيدة غنائياً ، فثمة كلام مبثوث للآخرين ينقل عنهم ويتحاور معهم متوزعاً فى أكثر من قصد . ولربما يعمد الكلام إلى تبطين نفسه بوداعة ساخرة ، تثير الارتياب وتستدعى رد فعل آخر يبتغيه الصوت الفعلى للشاعر .

يقول محمود درويش فى (القتيل رقم ١٨) :

كان قلبى مرةً عصفورة زرقاء .. يا عشّ حبيبى

ومناديلك عندى ، كلها بيضاء ، كانت يا حبيبى

ما الذى لطخها هذا المساء ؟

أنا لا أفهم شيئاً يا حبيبى ؟[١٩] .

ومثل هذه المراوغة الحاذقة تحرفُ نوايا الشاعر ، بدون شك ، لكنها تستدرج القارىء فى حوارها وغنائيتها وصورها المتداولة إلى نواياه المبطنة وتجعل النص أكثر قدرة على بلوغ انفعالات القارىء وشده .

ولربما يلجأ الشاعر إلى حرف نقده للمحظورات من خلال اختيارات مكانية تتيح له إعلان رفضه لـ (فوضى الأشياء) فى تعبير البياتى ، وهى فوضى تشكل بعضاً من طبيعة الأوضاع وخلوها مما هو ثابت يحترم الإنسان . وهكذا تبدو (الإشارات) سلطة أخرى أو سلطة ممكنة فى عالم المحظورات والمحرمات يتعامل معها صوت الشاعر ممدوح عدوان على هذين الأساسين ، القائم والمحتمل :

النورُ الأحمرُ ، قف

أنا واقف

النورُ الأخضرُ ، سر

لا . أنا واقف

لن أخطوَ فى هذا الدرب الراعفْ

نحن ندور به منذ أتينا

فيمرّ الواحد قدامَ الآخر كاللمح الخاطف

ونعُود معاً ، فنخاف الوقفة ،

نمضى وندور

وأنا لست بخائف

ولذا أتوقف فى هذا الركن المكسور

أرقب ما يجرى وفمى ناشف

لم يبق لدىّ فضول ،

لم يبقَ هنا معنى للنورْ

أو معنى للمسموحِ أو المحظورْ[٢٠]

أى أن أنماط المراوغة والزيغ فى نقد الأوضاع القائمة تشكل بمجموعها استراتيجيات فعلية للانشقاق عن حالات السكون والتلفيق فى آن واحد . وعندما تتهافت الأسماء وتلوذ أخرى بالسكون وتندفع مجموعة فى جوقات التلفيق ، تصبح الكتابة اليقظة الحية جزءاً من هوية الخروج على المأزق .

الهوامش :

(١) يوسف القعيد ، شكاوى المصرى الفصيح ، نوم الأغنياء (بيروت : دار المسيرة ، ١٩٨١) .

(٢) انظر :

Christine Brooke - Rose, **The Rhetoric of the Unreal** . Cambridge Univ. Press, rpt. 1986), P. 3 .

تقول « يظهر البلاغيون عادةً فى أيام التداعى والانحطاط عندما تختفى القيم الثابتة ، عندما تتكسر الأشكال ، وتظهر أخرى جديدة ، تتعايش مع القديم . ويكون دورهم حينئذ السعى لإيضاح ما هو جار ، من خلال الإتيان بأنماط مستخلصة للبنى والتراكيب وتفسير (الانشقاقات) والانحرافات عن السياق ، أى عما كانوا وغيرهم عامة قد ألفوه من قبل » ــ ص ٣ .

(٣) تقول أيضاً فى تعليل البحث المأزوم عن معنى ، معلقةً على عدد من الكتب ــ من بينها كتاب كرمود الحس بالنهاية ــ ما يلى :

« من هنا تأتى مساعينا المحمومة المهذارة لإيجاد معنى ، لبناء أنظمة جديدة . ومن هنا يأتى ظهور علم المعانى والدلالة والعلامات مؤخراً التى تتدارس المعنى وفعله . . . والتى تحاول جاهدة بناء تراكيب عقلية تقبع خلف الخطاب البشرى وليس ملاحظة هذا الخطاب وتقديم الشروح عنه فحسب » ــ ص ١١ .

(٤) جمال الغيطانى ، الزينى بركات (طبعة دار الشروق ، ١٩٨٩) .

(٥) فى الخطاب الروائى وأنواعه يراجع باختين ، الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة (الرباط : دار الأمان ، ١٩٨٧) : لاسيما ص ٩٣ ــ ٩٨ .

(٦) فى نقد السرد ، تراجع مقالة تودوروف مقولات السرد الأدبى فى آفاق (مجلة كتاب المغرب) ، العدد ٨ ــ ٩ (١٩٨٨) .

(٧) ليالى ألف ليلة (مكتبة مصر ، ١٩٧٧) .

(٨) الأفيال ، فتحى غانم (مكتبة روزاليوسف ١٩٨١) .

(٩) اللجنة ، صنع الله إبراهيم (بيروت : دار الكلمة ، ط ٢ ، ١٩٨٣) .

(١٠) الجازية والدراويش ، عبد الحميد بن هدوقة (الطبعة الجزائرية) .

(١١) عزيز السيد جاسم (السيد س) ، مجلة المعرفة ، ١٩٧٩ (وكذلك الديك وقصص أخرى ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(١٢) زكريا تامر ، النمور فى اليوم العاشر « الملك » (بيروت : دار الآداب ، ط ٢ ١٩٨١) .

(١٣) محمود درويش ، آخر الليل « دار العودة ١٩٨٤) ، ص ٢٢ ، ١٩ .

(١٤) أحمد عبد المعطى حجازى ، الديوان ، (دار العودة ط ٣ ، ١٩٨٢) ، ص ٤٨٢ .

(١٥) عبد الوهاب البياتى ، الديوان (دار العودة ، ط ٤ ، ١٩٩٠) .

قصائد (الحرف العائد) ، ج ١ ، ٤٣٠ ــ ٤٣١ ، (الأعداء) ٤٤٤ (قراءة فى كتاب الطواسين) ، ٣٧٥ .

(١٦) محمود درويش ، ديوان آخر الليل ، ص ١٢٣ .

(١٧) عبد العزيز المقالح ، أوراق الجسد العائد من الموت (دار الآداب ، ١٩٨٦) ، ص ٦٠ .

(١٨) حميد سعيد ، الديوان (الأديب ، ١٩٨٤) ، ص ١٤٨ ــ ١٥٢ .

(١٩) محمود درويش ، آخر الليل ، ص ٧٧ .

(٢٠) ممدوح عدوان ، تلويحة الأيدى المتعبة (دار العودة ، ١٩٨٢) ، ص ١٠٠ ــ ١٠١ .

أقنعة الفانتازيا

من سفر التكوين : فى البدء كان القمع

غالى شكرى

كان القمع فى بنية المجتمع الثورى السابق على هزيمة ١٩٦٧ مادة خصبة للأدب المصرى السابق على هذا التاريخ بمختلف اتجاهاته وأنواعه ، بل كان موضوعا مشتركاً بين تيارات الفكر الاجتماعى والسياسى على وجه العموم . كان خالد محمد خالد فى « الديمقراطية أبداً » أو « هذا أو الطوفان » عام ١٩٥٣ صيحة مبكرة ، ثم توالت أعماله « لكى لا تحرثوا فى البحر » ١٩٥٥ و « فى البدء كانت الكلمة » ١٩٦١ حيث كان صدامه العلنى الشهير مع رئيس الدولة فى « المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية » ١٩٦٢ . أما التاريخ الفارق لأزمة الديموقراطية فقد كان عام ١٩٥٤ نقطة التحول الحاسمة نحو النظام الشمولى ، حين تم بالتدريج تصفية المفهوم الليبرالى من مؤسساته الدستورية . وحوالى ذلك التاريخ كتب لويس عوض مقالاته الشهيرة فى جريدة « الجمهورية » ١٥ و ٢١ و ٢٣ مارس ١٩٥٤ والتى عاد فجمعها فى كتابه « لمصر والحرية » عام ١٩٧٧ ، وكذلك كتب إحسان عبد القدوس مقاله الأشهر « الجمعية السرية التى تحكم مصر » بمجلة روز اليوسف ١٩٥٤/٣/٢٢ . كان قد تم إلغاء الأحزاب ، وتأسس الحزب الواحد ، وأغلقت صحف المعارضة ، ودخل ممثلو التيارات السياسية ، كافة ، السجون والمعتقلات .

وربما كان الاحتجاج الأدبي الأول على ما يجرى هو قصيدة صلاح عبد الصبور « **عودة ذى الوجه الكئيب** » (يونيو ١٩٥٤) . ولكن مسيرة النظام الثورى كانت من التشابك والتعقيد إلى حد أنها دفعت إلى الحيرة والقلق أكثر مما دفعت إلى الاحتجاج أو التأييد . كان الإصلاح الزراعى ، وتأميم القناة ، ثم عدوان السويس ، والبدء فى تمصير المصالح الأجنبية مجموعة من الخيوط المجدولة فى ضفيرة واحدة مع تصفية الحركة النقابية والإعلامية والجامعية والسياسية من أية مظاهر للتعددية قائمة أو محتملة . وكان قد تم فى وقت مبكر إعدام العاملَيْن خميس والبقرى فى كفر الدوار (سبتمبر ١٩٥٢) وكذلك ستة من قادة الاخوان المسلمين (١٩٥٤) . غير أن التداخل بين إنجازات الاستقلال الوطنى وتمهيد الطريق أمام التنمية ، غرس بذور الحيرة والقلق فى تربة صالحة لازدهار التناقضات .

وربما كان الاحتجاج الأدبى الثانى على ما يجرى هو « صمت » نجيب محفوظ بين عامى ١٩٥٤ و ١٩٥٩ ، فلم يكتب حرفا واحداً طيلة هذه الفترة متأملاً أهوال هذا التناقض ، حتى شرع فى كتابة « **أولاد حارتنا** » بيانا روائياً حول ارتباط العدل بالحرية . كان المثقف والعامل المصرى فى غياهب السجون حينذاك ، والمفارقة المزدوجة هى أن رواية محفوظ تنشر على أوسع نطاق فى أكبر صحيفة يومية (الأهرام) ، وبعدها بقليل تبدأ الإجراءات الاجتماعية المعروفة بالتأميم ، بينها « المناضلون » من أجل هذه الأهداف وراء الأسوار . كانت الرسالة مزدوجة أيضاً : لا بأس من « الكلام » أما الفعل فأمره احتكار لنا ، ولا بد من التنمية ولكن بقيادتنا . ونون الجماعة تعود إلى السلطة المنفردة بالحكم .

كان محمد عصفور رجل القانون يكتب فى ذلك الوقت عن أزمة الحرية فى الشرق والغرب ١٩٦١ . وكان ثروت أباظة يكتب عن « **شىء من الخوف** » . ويقوم القطاع العام بتمويل نقلها الى فيلم سينمائى . وكانت « عقدة » نجيب محفوظ قد انحلّت برواية « **أولاد حارتنا** » فانتقل من التجريد المباشر إلى التجسيم الرمزى فى « **اللص والكلاب** » ١٩٦١ و « **السمان والخريف** » ١٩٦٢ و « **الطريق** » ١٩٦٤ و « **الشحاذ** » ١٩٦٥ و « **ثرثرة فوق النيل** » ١٩٦٦ و « **ميرامار** » ١٩٦٧ . وكان الحوار بين العدل والحرية هو البنية جهيرة الصوت فى هذه الأعمال كلها . لم يكن الرجل محايداً ، بل كان منحازاً إلى ارتباط هذه الثنائية بمفهوم « النهضة » ـ التراث (الدينى ، الوطنى) والعصر (مفهوم التقدم الغربى) ـ مؤكدا أن انفصام عرى هذا الارتباط يفضى إلى الدمار . وكان محفوظ فى ذلك مخلصا لتاريخه الأدبى الذى يرى الزمان والمكان بيئة تحاصر « التطور » بحتمية الأقدار . وكان مخلصا أيضاً لتعددية « الأنماط » الفكرية الاجتماعية التى « تمثل » شريحة أو فئة أو تيار ، يقوم من خلالها بعرض « وجهات نظر » متصارعة . ويكاد النمط أن يكون مطابقا لوجهة النظر المطابقة بدورها لواقع وأحلام تلك الشريحة أو الفئة أو ذلك التيار . والمؤلف فى هذا النوع من الكتابة هو « المحرك الأول » بالمفهوم الأرسطى أو هو « القدر » بالمدلول الكلاسيكى . غير أن محفوظ ومن قبله توفيق الحكيم ومن بعده فتحى غانم ويوسف إدريس ، استشعروا منذ بداية الستينيات أزمة البناء الروائى التقليدى . ولم تكن فى صميمها أزمة الحرفة . كان مفهوم الكتابة ذاته فى مأزق المعادلة التوفيقية للنهضة « التراث والعصر » . وفى وقت بالغ التبكير كان هناك من حاول أن يشق عصا الطاعة على البنية الروائية السائدة . كان أمين ريان قد نشر روايته « **حافة الليل** » عام ١٩٥٤ ، ولكن أحداً لم يستمع إلى هذا الصوت الناشز فى صخب الاحتفال السياسى بما سمى الواقعية . كانت تلك « الواقعية » ذاتها صوتا جديداً تتواءم بنيته مع احتمالات البنية الاجتماعية ـ الثقافية الجديدة . لذلك سطع نجم « **الأرض** » لعبد الرحمن الشرقاوى فى العام نفسه ، لأن بنيتها الداخلية لم تخرج بالذوق العام على التقاليد « المرعية » فى صياغة الزمن ، ونحت الشخصيات وتنميط اللغة ، وتكوين المواقف . كان الذى تغير هو « الموضوع » فحسب . وهو الأمر نفسه الذى حدث قبل هذا التاريخ بعشر سنوات ، حين أصدر عادل كامل « مليم الأكبر » ، إذ كانت صوتا ناشزاً فى سياق البنية الرومانسية السائدة فى عصرها حتى على نجيب محفوظ نفسه ، حين كان ينشر رواياته المسماة « تاريخية » ، أى أن هناك نوعا من الكتابة فى كل العصور ، يرتاد المجهول نحو بنية جمالية حديثة ، يحجب صوتها زحام الأصوات الأقل حداثة والأكثر انسجاماً مع البنية الجمالية للتطور الاجتماعى .

لم تكن أزمة الحرفة إذن هى التى وضعت الرواية المصرية مع بداية الستينيات فى مأزق،ولعل «أولاد حارتنا» ذاتها كانت عنوانا لهذا المأزق ، فقد اضطر الروائى المنغمس طيلة تاريخه الأدبى السابق فى التفاصيل اليومية ومشاكلة الواقع المباشر ، بصفته إطاراً مرجعياً وحيداً ، إلى «التجريد المباشر» أى صياغة مجموعة من الأفكار المجردة فى «قالب» روائى ، يتحول فيه النمط إلى مجرد قناع . كانت «أولاد حارتنا» عنوانا لأزمة أكثر شمولا من «الحرفة» . ولم يكن صمت الروائى لأكثر من خمس سنوات مجرد عنوان لاحتجاج سياسى ، وإنما كان تأملاً ومعاناة لمأزق : مفهوم الكتابة . كانت الرواية التقليدية فى الغرب من حيث هى بنية جمالية ، قد احتضرت منذ وقت بعيد . وأقبلت «أخبار» وأحياناً نماذج أو مقالات عن «الموجة الجديدة» أو «الرواية الجديدة» وأيضا ما سمى بمسرح العبث أو اللا معقول . ولكن الواقع الغربى بعد الحرب العالمية الثانية ، كان يختلف عن الواقع العربى بعد الحرب العربية الاسرائيلية الأولى ، والسياق الفكرى للفلسفات الوجودية والمناخات الأوروبية للعبث واللا جدوى ، كان يختلف عن السياق الفكرى العربى . لذلك لم يكن الصدى لدى أصحاب معادلة «التراث والعصر» هو محاكاة آلان روب جرييه وميشيل بوتور وناتالى ساروت وصامويل بيكيت فى الرواية أو جون أوزبورن وهارولدبنتر وآرنولد ويسكر وآداموف وأرابال ويونسكو وصامويل بيكيت فى المسرح ، بالرغم من حضور هذه الأسماء كلها فى مقالات النقد أو النماذج المترجمة . وإنما كانت أقصى محاولات «التجديد» الروائى عند هذا الجيل هى إمعان النظر فى «غثيان» سارتر و «غريب» كامى . هنا ، كان المشروع الوجودى يحمل فى ثناياه إشكالية الحرية والالتزام معاً ــ وقد جاءت أعمال محفوظ الملتبسة طيلة الستينيات ــ إلى جانب أعمال الحكيم وفتحى غانم وإدريس ــ بمثابة مظلة للتجديد ، فكانت أشبه بالقابلة التى تنتظر الوليد المجهول .

ولم يكن المسرح فى واد آخر . ولكن إشكالية القمع التى أمست الخامة الدرامية الأولى لم تكتشف فى غير أعمال محمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور إلاّ على التجريد الفكرى والتنميط الرمزى فى أعمال الحكيم وألفريد فرج وسعد وهبة ورشاد رشدى ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى على اختلاف رؤاهم وتكويناتهم الثقافية ومواهبهم . كان اللجوء السياسى إلى العصر المملوكى أو ألف ليلة والجاحظ والسيد البدوى عنوانا حاسماً على ازدواجية الوجه والقناع ، وثنائية التوفيق بين التراث و«العصر» .كان القمع هو الإشكالية الأولى لمسرح الستينيات فى مصر ، ولكنه «قدر مقدور» فى «الفرافير» ، أو لأن السلطان عاجز أو غائب ، والعيب كل العيب يكمن فى الحاشية ، كما نفهم من «بير السلّم» ، أو أنه يرضى بالقانون على حساب السيف فى «السلطان الحائر» ، وأنه يبادر بمنح «منديل الأمان» لحلاّق بغداد .

ربما تميزت الرواية على المسرح فى كونها اهتمت بالقمع فى النسيج الاجتماعى ، بينما اهتم المسرح بالمعادلة بين الحاكم والمحكوم . ولكنهما معاً لم يخرجا على إطار المعادلة التوفيقية بين «التراث» و «العصر» : أو التزاوج بين الخامة الوطنية والبنية الجمالية الغربية الشائعة . فى أقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل العظيم بقيت المعادلة ذاتها فى مفهوم الكتابة ، وإن تكيفت بقدر ما تستطيع من متغيرات الشكل فيما دعى بالرواية الوجودية ، أو ما أسمته سيمون دى بوفوار بالرواية الميتافيزيقية ، مضافا إليها التوظيف المتأخر لبعض الأدوات المأخوذة أصلا عن فرجينيا وولف وجيمس جويس وفرانز كافكا ومارسيل بروست ، كتيار الوعى ، وتداخل الأزمنة واستخدام الحلم ، ووحدانية الفرد ، وديكورات الغربة ، وتبادل المواقع بين الضمائر ، ومحاصرة الزمن بين رقعة الذات وبقعة المكان .

كانت معادلة التراث والعصر التى صاغتها «النهضة» فى مفاهيم الكتابة وأدواتها ، قد تجسدت أصلاً فى محاولة تجديد البنى الاجتماعية ، ولم يكن تحديث التجارة والصناعة والزراعة فى مراحل النهضة المختلفة بمعزل عن محاولات «تحديث» مفاهيم الكتابة . وقد تم هذا «التحديث» وذاك فى إطار تلك المعادلة . التى أبدعها القوام الاجتماعى ، وهو يتشكل وئيداً فى أحضان الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى والديمقراطية ، وهو ذاته الكفاح من أجل إكساب «الشخصية المصرية» قوامها المميز . ولم يكن تاريخنا الحديث والمعاصر خطاً واحداً مستقيماً أو حتى حلزونيا ، فقد تلازمت النهضة مع ظاهرة السقوط فى وقت واحد ، والأرجح أن بنية السقوط كانت كامنة فى النهضة منذ

نشأتها ، بسبب الولادة الاجتماعية الهجين للقوام الاجتماعى المصرى الحديث ، وكانت أزمنة السقوط فى براثن القهر الأجنبى والمحلى أطول عمراً وأعمق غورا من أزمنة النهضة .

من هنا لم يكن «التراكم» الاجتماعى ــ الثقافى أحادى الجانب ، وإنما كان لمنجزات النهضة تراكمها ، وكذلك تجليات السقوط . غير أن تراكم الإخفاقات والهزائم فى مختلف صورها هو الذى أوصلنا فى تغيره الكيفى إلى هزيمة ١٩٦٧ ، أى ونحن فى ذروة أهم مراحل النهضة ، بدأت رحلة الانحدار السحيق ، لأن تلك الذروة قد اشتملت ــ طول الوقت ــ على نقيضها : السقوط فى براثن الاحتلال والقمع فى آن .

وكان المستتر فى بنية النظام والمجتمع المنهار ، هو تلك المعادلة التى عاشت بين الحين والآخر حوالى قرن ونصف . سقط «التوفيق» بين التراث والعصر فى الإطار المرجعى ــ الواقع ــ وكان لابد من أن يسقط فى الكتابة . وهذا هو «المأزق» الشامل الذى واجه مختلف الأجيال التى ارتبطت اجتماعيا وثقافيا بتلك المعادلة النهضوية القديمة . لقد بذل الحكيم ومحفوظ وإدريس ولويس عوض وغيرهم أقصى ما يستطيعون من طاقة وجهد لاستنقاذ «المعادلة» من الأنقاض ، دون جدوى ، لأنها كانت بالفعل قد سقطت . ولا يخلو من مغزى فى هذا السياق أن يكف يوسف إدريس عن الكتابة أكثر من عقد ونصف ، مهما كتب من مئات المقالات . ولا يخلو من المغزى أن ينشر توفيق الحكيم فصلا مسرحيا عابثا ، كأنه يحاكى «الشباب» فى الكتابة الجديدة الغاضبة ، بتوقيع مستعار . ولا يخلو من المغزى أن «الحرافيش» أهم أعمال محفوظ خلال ربع قرن تنتمى إلى ماضى «الثلاثية» و «أولاد حارتنا» معاً . ولا يخلو من المغزى أخيراً قول لويس عوض «نحن من أشباح الماضى» .

كان الجيل قد كف عن الكتابة ، واستعاض عنها بما يرادف الصمت أو تكرار ما سبق أن قيل بصورة أفضل . كان الحد الأقصى الذى توصلت إليه رؤى هؤلاء الكتاب ومواهبهم عشية الهزيمة وغداتها إدانة «جهاز الأمن» سواء بتلفيق العلاقة بين السرد والحوار فى «بنك القلق» لتوفيق الحكيم ، أو بتحقيق صحفى فى «الكرنك» لنجيب محفوظ ، أو بتطبيق الوجه على القناع فى «محاكمة فأر» لعبد الله الطوخى .

وقد صدرت «بنك القلق» عام ١٩٦٦ ، وأسماها الحكيم «مسرواية» موحيا بأنها بنية واحدة يتداخل فيها السرد والحوار . ولكن النص يخدع صاحبه ، لأن الانفصال بين الأداتين يشير إلى أزمة الكاتب والكتابة ، وليس خروجاً من المأزق . هناك توازٍ بين مستويين لا يلتقيان ، وكأن الكاتب أراد أن «يتخلص» من كتابة مسرحية شرع فيها أو رواية فكر بها ، وظنه تجديداً أن يجمع بين السرد والحوار فى نسق واحد ، بينما الحوار فى أية رواية لا يحتاج إلى شفيع من هذا الفصل المتعسف بين المستويين . لا يضيف الحوار ملمحاً دراميا يستحق الاستقلال ، ولا يضيف السرد دلالة خاصة تفرض الانفصال . ينطلق المؤلف من بنية السيرك حيث «المثلث البشرى» الذى تقع قاعدته على الأرض وقمته فى الفضاء ، ويستحيل الجسد الإنسانى عنصراً فى تكوين يشير إلى المدخل الذى يدلف عبره «أدهم» القادم تواً من السجن السياسى نحو «الموائد التى يجلس إليها نساء مع رجال ذوى جيوب سمينة كضروع البقر على المذاود» (ط أولى ــ المعارف ص ١٠) . بهذه المفارقة «يتكوّن» ذلك المثقف الذى دخل المعتقل بسبب قصائده حول العدالة الذهبية . وهى المفارقة المركّبة ، فهو أيضا المثقف المفلس فى دولة «الاشتراكية» . ويصل توفيق الحكيم بالسخرية إلى مداها الأخير ، فالقلق الذى يشعر أدهم بوطأته لا يخصه وحده ، لأن الرقص الذى يشاهده فى الصالة أقرب إلى «الجنون العام» و « ما من أحد الآن فى حالة طبيعية» . لذلك يحوِّل الكاتب المونولوج الممكن إلى حوار مستحيل ، فالآخر ــ شعبان ــ الذى يلتقيه أدهم فى حالة الإفلاس ، ليس شخصية أخرى ، وإنما هو «القارىء المضمر» لشخصية أدهم . وهكذا كان الفصل بينهما فى «حوار مسرحى» نوعا من الإفراج عن المكبوت ، وتسريبا لوعى الذات الزائف . وبدلاً من تضفير التراكم السردى بالمونولوج اصطنع الحكيم هذا الآخر الوهمى الذى يبدد احتمالات الازدواجية أو إمكانية الفصام التى تبرر «القلق» . لم يكن أدهم شيوعيا ولا أخاً مسلماً كما اعتادت التبسيطات الذهنية فى الرواية المصرية أن تحاكى «الواقع» أو تصور «المقموع» ، وإنما كان أدهم أقرب إلى الحلم الباحث عن الفردوس المفقود ، يتطلع بالشك إلى «الفردوس» المرسوم سلفاً فى «تنظيمات» هؤلاء أو أولئك . إنه المثقف ، الفرد ، يغنى للمطلق ، يرفض التجسيد النظرى للمعارضة والتطبيق

«الاشتراكى» للدولة سواء بسواء . لم ير حلمه هنا أو هناك ، فكان نصيبه السخرية من المعارضين والسجن من المؤيدين . لذلك كان التفكير فى تأسيس «بنك القلق» امتداداً معكوساً للعبة السيرك التى انطلق منها المؤلف . هذه لعبة وتلك لعبة ، ولكن الهرم البشرى لم يخفف من معاناة «القلق» لدى الراقصين فى جنون والآكلين فى جنون ، وانقلب الهرم ، فأضحت قمته أسفل وقاعدته أعلى واسمه «بنك القلق» . وتستمر المفارقة فى شخصية «منير عاطف» الرأسمالى السابق «ومن نعم الله أننا نسير على سياسة كل شىء يمشى مع بعضه مادام الجميع مع الدولة . ونحن كلنا مع الدولة والحمد لله » (ص ٩٨) . وكما أن أدهم وشعبان كانا مونولوجا داخليا للمثقف الضائع بين المفارقات الساخرة ، فقد جاء منير عاطف إشارة موازية فى النظام الدلالى يصل بالمفارقة المركّبة إلى حدودها القصوى . المستوى الخارجى للمفارقة أنه «الرأسمشتراكى» ، أما المستوى الداخلى فهو أنه ، دون تدخل من الدال فى المدلول ، يقلب سيرك «المثلث البشرى» فى اللعبة الافتتاحية ، إلى «بنك القلق» فى اللعبة الختامية ، وإذا به ، دون غيره ، قناة جيدة التوصيل للحرارة إلى «جهاز الأمن» . يحول الفكرة اليوتوبية لدى المثقف إلى نقيضها ، فهو يوظف حلم تصفية القلق من مجتمع الخوف إلى أحد أجهزة الرعب . ويتحول المثقف الحالم دون أن يدرى ــ وهى ذروة السخرية ــ إلى أداة فى جهاز نشر الخوف ، عكس ما يتوهم تماماً . بنك القلق الذى أراده إنقاذاً من الخوف ، هو ذاته مكتب الأمن ، وهو ليس أكثر من مخبر . ولكنه لا يعلم ، أو أن جزءاً منه لا يعلم ، فالحكيم يضع شعبان داخله كالقارىء الخفى . يقول أدهم «هذا مجتمع برجوازى داخل قماط اشتراكى . اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح» (ص ١٩٠) . أما شعبان فيستعير له الحكيم مشهداً من برونتى فى روايتها «جين إير» حيث يكتشف فى الفيلا المهجورة التى تسكنها شقيقة فاطمة المجنونة أشرطة التسجيل التى يخفيها منير عاطف لحين تسليمها إلى جهاز الأمن ، وهى الأشرطة التى يقوم أدهم وشعبان بتسجيلها لزبائن «بنك القلق» . وتبلغ السخرية محطتها الأخيرة حين يطلب أدهم من شعبان إبلاغ الشرطة .

غير أن البنية الداخلية للمفارقة هى أن المونولوج الشاعرى الحالم بالعدالة الذهبية هو الذى يختاره الحكيم دالاً على متناقضات «دولة العدل» لألعوبة من السيرك إلى السيرك المضاد ، بينما يختار البنية الذهبية للهرم المقلوب من «الإشارة الموازية» التى يمثلها منير عاطف البرجوازى المعتق فى قلب «دولة العدل» ذاتها ، وهى الإشارة التى تجد منطوقها فى مواجهة أدهم لأحد زملائه القدامى من الصحفيين المخبرين : «هل المجتمع يتغير حقا ؟ ومن أية وجهة نظر يتغير ؟ وإلى أى مدى هذا التغيّر ؟ وهل هو حقا تغير حقيقى من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجية ؟!» (ص ١٢٧) . . أو منطوق أحد زبائن بنك القلق : «ما يقلقنى هو أنى أشعر أنى لا أعيش فى مجتمع تقدمى بالمعنى الحقيقى» (ص ١٣٤) . . أو منطوق زبون آخر : «كل إنسان فى حاجة إلى أن يتكلم وأن يصيح وأن يوافق وأن يعارض» (ص ١٦٨) . لم يكن هؤلاء الزبائن وغيرهم إلاّ تموجات المونولوج ونتوءات الصوت الواحد لأدهم ، فهى مناجيات أكثر منها محاورات . وهذه المناجيات هى التى سجلها أدهم أو شعبان على نفسه ، وليس على الآخرين . وليس الاكتشاف الأخير بأن هذه التسجيلات تذهب فى النهاية إلى جهاز الأمن إلاّ تحديداً نهائياً لإطار المثقف ــ الذى يتحول صوته إلى كلمة من ذبذبات الأحرف ــ وهو الإطار المزدوج ، يعلم أنه معارض ولا يعلم أنه يسلم نفسه ، لقاء المكبوت والمعلن فى الكوميديا السوداء أو المأساة الهزلية . أما الحضور المكثف للبرجوازى المعتق فى قلب «الجهاز الإشتراكى» ، فهو بالرغم من سخرية المستوى الخارجى للمفارقة ، إلاّ أنه يخلو من الازدواجية والفصام طالما كانت هذه «الإشارة» موازية لدولة الشعار الذهبى والفعل المعاكس . وكان الحكيم قد عمد فى المدخل إلى إبراز الهشاشة فى لعبة المثلث البشرى ، حيث يمكن لسعلة صغيرة أو عطسة مفاجئة تصيب أحد اللاعبين أن تطيح بهذا البناء «الراسخ كالبنيان» (ص ٩) ولا ينطق أدهم ، مجرد النطق ، بهذه الخاطرة : «إن مجرد التفكير فى العطسة أو السعلة ، وتصور هذا البنيان الشامخ وهو يتدربك فوق رأسه بين ضحكات الناس فى الصالة ، لكفيل **بأن يحدث الكارثة»** (ص ١٠) .

وكان هذا أقصى ما استطاعت هذه الرؤية أن تنجزه قبل وقوع الكارثة فى صيف ١٩٦٧ : ما دعاه رئيس النظام نفسه

بسقوط دولة المخابرات . وبما أن كل دولة فى العالم والتاريخ لا تستغنى عن جهاز الأمن . فإن الإدانة التى ساقها الحكيم لتوسيع صلاحيات مؤسسة الأمن أقبلت من داخل البنية الثقافية ــ الاجتماعية للنظام أكثر اختزالاً وتبسيطاً من التركيب المعقد لآليات القمع وتغييب الحرية فى مجتمع محدد وسياق تاريخى ملموس . كانت الثنائية التوفيقية فى علاقة العدل بالحرية تساميا بالثقافة الأصلية فى علاقة النهضة بكل من التراث والعصر . وكانت «بنك القلق» عنوانا بارزاً لأقصى محاولات التجديد من جانب هذا الجيل ورؤياه النهضوية : الفصل المتعسف بين السرد والحوار ، التناظر والموازاة بين الأفكار ، اعتماد المفارقة أساساً مزدوجاً لمبنى السخرية فى مقابلة المأساة .

بعد الهزيمة وحرب ١٩٧٣ أصدر نجيب محفوظ روايته «الكرنك» عام ١٩٧٤ وهو العام نفسه الذى أصدر فيه توفيق الحكيم كتيب «عودة الوعى» ، وقد شاء الكثيرون أن يربطوا بين هذين العملين وبداية الحملة على النظام الناصرى السابق . لذلك لابد من وقفة قصيرة للقول بأن الانتماء الرئيسى للكاتبين كان دائماً لثورة ١٩١٩ فهما من جيل «الوطنية المصرية» و «الديمقراطية الليبرالية» مع ميل الحكيم إلى فكرة «المستبد العادل» التى ارتادها محمد عبده ، وميل محفوظ إلى الجناح الراديكالى فى حزب الوفد المعروف باسم الطليعة الوفدية ، التى كان من أبرز قادتها محمد مندور وعزيز فهمى وتبقى الوطنية المصرية والديمقراطية الليبرالية بمثابة النسق الرئيسى لرؤيا النهضة فى مرحلة «الاستقلال الوطنى» . ولما أقبلت ثورة ١٩٥٢ كانت فى جانب منها استجابة لمشروع الحركة الوطنية السابقة عليها ، وفى جانب آخر كانت امتداداً وتطويرا ، وفى جانب ثالث كانت انحرافاً . أما الاستجابة فكانت لنداء الاستقلال الوطنى عسكريا وسياسيا واقتصاديا . وأما الانحراف فقد كان عن الديمقراطية الليبرالية . ومن ثم فالأمر الطبيعى هو الترحيب الحار من جانب جيل ثورة ١٩١٩ بمنجزات الاستقلال ، والتحفظ على القومية العربية ، والرفض للحكم الشمولى . ولكن النظام الثورى الذى يحتاج إلى دعم الواجهات الثقافية الموروثة عن النظام السابق ، أمكنه بالتدريج أن يلتقى بألمع رموزها فى منتصف الطريق . أمكنه أن يعقد ما يشبه الصفقة غير المنطوقة غير المكتوبة : السلطة الثقافية لهذه الرموز مقابل الصمت عن المحورين الرئيسيين فى رؤيا النهضة «المصرية» ، الليبرالية . ولم يكن خاليا من المغزى فى هذا السياق أن يتدخل رئيس الدولة شخصيا لوقف المقالات النقدية اللاذعة التى كان يكتبها أحمد رشدى صالح فى «الجمهورية» عام ١٩٥٧ عن أدب الحكيم ، ويمنح المنقود قلادة الجمهورية من الطبقة الأولى ، ويصرح بما أصبح قولاً مأثوراً «لقد تأثرت فى شبابى الباكر برواية عودة الروح» . وبالرغم من أن الديمقراطية ظلت هاجساً ملحاً على وجدان الحكيم ومحفوظ ، إلاّ أن نقدهما «للسلبيات» ظل فى نطاق البنية الأساسية للنظام كأنها من مشاغبات أهل البيت ، أما الوطنية المصرية والليبرالية فقد ظلت «مكبوتا» مسكوتا عنه . لم يتخل عنه تكوينها الأصلى لحظة واحدة ، فالوعى الغائب لم يكن بالمعنى الدارج الذى شاع بين الناس إثر ظهور كتيب «عودة الوعى» ، وإنما كان وعيا مكبوتا ؛ فهو غائب عن العلن لا أكثر . وما إنْ أقبل الحكم الجديد ، برحيل العهد الناصرى ، يحمل عاليا رايات «المصرية» و «الليبرالية» حتى تراءى للحكيم ومحفوظ وحسين فوزى ولويس عوض أنهم جميعا وأمثالهم يستعيدون «وعيهم» الغائب ، أو أن دورة الزمن آلت إلى الإفراج عن وعيهم المكبوت . وجاء البيان النظرى المبسط فى «عودة الوعى» أشبه بالمنشور السياسى ، والبيان الفنى المبسط فى «الكرنك» أشبه بالتحقيق الصحفى يعلنان الانسجام التام بين التكوين التاريخى الأصيل ــ ثورة ١٩١٩ ــ وتحقق الحلم بعودة اسم «مصر» بدلاً من الجمهورية العربية المتحدة ، وبالنصر فى حرب ١٩٧٣ بدلاً من الهزيمة .

تحت السطح كان اللقاء مع ثورة يوليو فى بداياتها الأولى عند أعتاب المعادلة التوفيقية للنهضة «التراث والعصر» ، وكانت نقطة الافتراق عند أعتاب المعادلة التى شيدت الثورة مدخلها ولم تؤسس بناءها قط «القومية العربية والعالم» . وقد بدا العهد الجديد التالى للمرحلة الناصرية كما لو أنه عودة إلى «جوهر» المعادلة القديمة ، إذ رفع شعار «العلم والإيمان» وشعار «مصر ذات السبعة آلاف سنة» وشعار «التعددية» بدءاً من المنابر إلى الأحزاب إلى حرية الصحافة . هكذا اكتشف الحكيم ومحفوظ نفسيهما فى النظام الجديد ، يتحققان للمرة الأولى بعد ثورة ١٩٥٢ . لم يكن الأمر «مسايرة» للنظام الجديد ، أو التماساً

للأمان كما توهم الكثيرون وأشاعوا ، ولم يكن الأمر جزءاً من «حملة» مخططة أو مدبرة على النظام السابق . وإنما كان الأمر ببساطة إفراجاً للمكبوت من «الأسر» الذى علت أسواره أكثر من عشرين عاماً بمغريات السلطة الثقافية وإرهاب القمع . لذلك كانت الصدمة عاتية من جانب الجمهور العريض من «مواقف» الكاتبين المؤيدة للعهد الجديد ، لأن هذا الجمهور لا شأن له بالمكبوت أو المسكوت عنه ، ولأن مضاعفات الإفراج عن المكبوت ــ وهذا هو الأهم ــ كانت قد خرجت عن إطار ثورة ١٩١٩ إلى زمن جديد . كان مستحيلا إسقاط العشرين عاماً التالية لثورة ١٩٥٢ من التاريخ . كانت «الثورة» قد تحولت إلى قيمة معيارية وعلامة فارقة بين عصرين . لم تكن المسافة بين نهاية النظام الملكى وبداية عصر الانفتاح فراغاً يمكن تجاوزه ، والتعامل مع التاريخ كأن عهد الانفتاح هو «التطور» الطبيعى و «الامتداد» المستقيم للعهد السابق على الثورة . كان الزمن قد امتلأ بأجيال جديدة وبنيات اجتماعية ــ اقتصادية ــ ثقافية جديدة . أصبح هناك «مجتمع» جديد محليا وعربيا وعالميا . ولم تعد «الوطنية المصرية» هى ذاتها الرؤية الرومانسية لمرحلة الكفاح الوطنى فى ظل الاستعمار ، ولم تعد «الليبرالية» هى ذاتها الرؤية الديموقراطية التى أبدعتها مصالح الرأسمالية الوطنية فى ظل حزب الوفد . وإنما استدعت الوطنية المصرية الجديدة ، برفقة سقوط المعادلة التوفيقية للنهضة ، انفتاحاً من نوع جديد مشبعاً بروح «الانفصال» عن العرب و «الاتصال» بإسرائيل . وهو ليس انقلابا على المدخل الناصرى إلى معادلة القومية العربية والعالم فحسب ، بل كان الأمر انقلابا على ذروة أمجاد الوطنية المصرية فى ظل حزب الوفد ، حين وضع مصطفى النحاس حجر الأساس لجامعة الدول العربية عام ١٩٤٥ .

كان مفهوم الوطنية المصرية قد تغير من زمن إلى آخر . وكان المفهوم الليبرالى أيضا قد تغير حتى إن تقنين الأحزاب والصحافة وترسانة القوانين المعادية للحريات لم يعرفها أى عهد سابق فى تاريخ مصر المعاصر كما عرفها العهد الممتد طيلة السبعينيات . أقبل شهر سبتمبر ١٩٨١ بالمشهد الاستثنائى الفاجع باعتقال رموز ألوان الطيف السياسية فى مصر كلها ، مما أفضى إلى المشهد الاستثنائى الآخر ، بعد شهر واحد ، باغتيال رئيس الدولة بين ضباطه وجنوده فى ذكرى انتصاره على «العدو» .

هكذا شاهد الحكيم ومحفوظ وحسين فوزى وزكى نجيب محمود أن ما توهموه حلماً مكبوتا يُبعث ويتحقق لم يكن إلا سراباً خادعاً ، لأن التاريخ لا يعيد نفسه ، ولأن «المونتاج» لا يستطيع أن يسقط فقرة كاملة من التاريخ ليصل بين ماض وحاضر دون سياق . وتأكد مجدداً أننا مازلنا فى «الفجوة المظلمة» بين معادلة للنهضة سقطت ، وأخرى لم يجىء أوانها بعد . ولكن الكاتب ، مهما بلغت عظمته ، لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . لذلك بقيت الرؤيا القديمة تحكم الفكر والجمال فى مفهوم الكتابة عند ذلك الجيل العظيم . لا يخلو من الدلالة توقف توفيق الحكيم عن الكتابة بعد «بنك القلق» التى شاركت أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس عشية الهزيمة صيحة الإنذار بأن «البيت» آيل للسقوط . كانوا من أهل البيت ويدركون أن غياب الديموقراطية عن أساساته الأولى قد أفضى بجدران البيت إلى الانهيار . وحين سقط البيت كانت رؤياهم العظيمة قد أدّت دورها وانتهت ، ولم تعد بمقدورها أن تلهمهم بناء جديداً للمجتمع أو الفكر أو الفن . لذلك جاءت «كرنك» نجيب محفوظ إفصاحاً عن تكرار مبسط لمقولة الحكيم فى «بنك القلق» قبل ثمانى سنوات : إدانة جهاز الأمن و«تجاوز» صلاحياته فى مونولوجات متعددة ذات صوت واحد . أى أن تعدد الأصوات الذى تمليه الفرضية الليبرالية قد تشكل فى البنية القصصية من التوصيف الخارجى ، وكأن الصوت مقسم إلى ذبذبات ترتدى كلٌ منها ثوب «الشخصية» المتفردة . ولا مجال هنا أيضاً لفكرة «الشخصية» التى عرفناها فى أدب محفوظ طيلة الستينيات نسقاً فرعياً من أنساق «غريب» كامى . وإنما نحن بإزاء نمط ذهنى لإشكالية القمع يلعب فيها المثقف دور «الدّال» ، وجهاز أمن الدولة دور «المدلول» .

فى صفحة ٢٢ من الطبعة الأولى يقول الراوى «ظلت معلوماتى ترتكز على الخيال حتى أتيح لى بعد ذلك بسنوات أن تفتح لى القلوب المغلقة فى ظروف جدّ مختلفة ، وتمدنى بالحقائق المرعبة ، وتفسر لى ما غمض علىّ فهمه من الأحداث فى إبان وقوعها» . **بهذا المفتتح كانت الرواية التى يكتبها هذا الجيل قد** بدأت رحلة التراجع عن أقصى ما وصلت إليه محاولات التجديد المتمثلة فى أعمال محفوظ نفسه وفى رواية «بنك القلق» للحكيم . كان محفوظ فى آخر أعماله قبيل الهزيمة «ميرامار» وبعدها «المرايا» قد اعتمد تعددَ الأصوات ــ الحوار المضمر بين

وجهات النظر المختلفة حول حدث واحد ــ وهو التعدد الذى ارتادته صوفى عبد الله فى «لمة الجسد» ١٩٥٩ ، وفتحى غانم فى «الرجل الذى فقد ظله» ١٩٦٢ ، ومحمود دياب فى «الظلال فى الجانب الآخر» ١٩٦٤ . ولكن «ميرامار» ، النبوة ، و«المرايا» ١٩٧٢ الشهادة ،كانتا ذروة البنية الليبرالية فى تجسيم الدّال الخيالى والمدلول المرجعى داخل النص وخارجه . وكانت اللغة الكلاسيكية عند محفوظ قد تنازلت عن تركيبها المعجمى لمصلحة التجديد المرتقب من خلال الارتحال فى أغوار الذات المستقلة عن العقل الجمعى . ولكن تحديث الحكيم المستمر للغة جعله يحرز السبق فى تشكيل الخيال الجمالى ، وانقسمت الرواية بين ذات مونولوجية فى الحوار ، وذات خارجية «تمثل» ضمير الغائب .

فى « الكرنك » هناك الراوى الكلاسيكى فى أكثر أحواله تبسيطا وتقريرية ومباشرة ، ولسنا بإزاء رواية تسجيلية . بل الخروج المعلن للبنية الروائية عن كينونتها المستقلة بإقحام عنصر خارجى يفرض نفسه على السياق ، ويشكل « الوقائع » وفق ترتيب لا علاقة له بتعدد الأصوات . . لا قرنفلة صاحبة العزالتليد والمقهى الجديد ، ولا إسماعيل الشيخ أو زينب دياب أو خالد صفوان ضمائر تتكلم . ليست « أصواتا » داخلية فى الواقع الروائى ، وإنما هى أصداء لصوت مكبوت فى ثنايا « الحوار » الذى يديره الراوى مع كلٍّ منهم . وهو نفسه صوت المؤلف . لذلك تنازلت الرواية عن جنسيتها وأمست تحقيقا صحفيا .

ومرة أخرى يتخذ نجيب محفوظ كالحكيم من المثقف اليسارى مادته المحركة لخيوط « الحدث » ، ومن رجل الأمن مركزاً لبلورته . ومرة أخرى كذلك يدفع « المناضل » من أجل التغيير إلى أداة تطارد قوى التغيير . وهى المفارقة التى أجاد الحكيم صياغتها للتدليل على أن « الآلة الجهنمية » لا تقبل بغير « مع » أو « ضد » . وهى مفردات معجم خالد صفوان ورجاله فى « الكرنك » . ولكن مثقف الحكيم كان « المطلق » للعدالة الذهبية ضمن قيود التصنيف والتنظيم والفعل ، مما أتاح لرؤياه نوعا من الشمول . وقد اختار محفوظ بدوره أحد « الأصوات » ليكون من « أبناء الثورة » المؤمنين بها ، ليصل بآلية القمع إلى نهايتها القصوى حين تأكل الثورة أولادها . غير أن الدلالة فى الخاتمتين هى تجاوز « الأمن » لحدود التصنيف ، فهو يريد عملاء لا مناضلين ، حتى لو ناضلوا عن الدولة التى يحرسها .

يسأل الراوى منير أحمد :

« تحت أى صفة سياسية يمكن أن أصنفك ؟

فقال بضجر :

ــ اللعنة على الصفات جميعا .

ــ من حديثك اقتنعت بأنك تحترم الدين ؟

ــ ذلك حق .

ــ وفهمت أيضا أنك تحترم اليسارية ؟

ــ ذلك حق .

ــ إذن فما أنت ؟

ــ أريد أن أكون أنا بلا زيادة أو نقصان

(ص ١٠٦)

وهو نفسه « الحوار » الذى دار بين أدهم وأحد زبائن « بنك القلق » .

وإذا كان منير عاطف فى « البنك » هو مفارقة الرأسمشتراكى ، فإن خالد صفوان فى « الكرنك » هو انبساط المفارقة إلى عناصرها الأولية :

« براءة فى القرية
وطنية فى المدينة
ثورة فى الظلام
عين سحرية تعرى الحقائق
عضو حيّ يموت
جرثومة كامنة تدب فيها الحياة » (ص ١٠١) .

كان الحكيم معنيا ، على غير ما هو متوقع ، بالتناقض « الاجتماعى » فى جوهر المفارقة ــ ممعن السخرية فى أصل التكوين ــ أما نجيب محفوظ فقد عنته « النهايات » المتسقة مع جوهر المقدمات : القمع . وهذه ملاحظة تكشف التماثل فى الماهيات بين الكاتب وزمانه ، فالحكيم الذى لم يكن مشايعاً لأية راديكالية اجتماعية يحرص على فضح التناقض المستتر بين المتناقضات . وصحيح أنه لم يسبر غور العلاقة بين هذا التناقض والقمع ، لكنه فضح ظاهرة « التلفيق » الاجتماعى الذى يمكن أن يؤدى إلى الكارثة . بينما نجيب محفوظ المعروف بانحيازه الاجتماعى النسبى اكتفى باختيار (اليسارى) ضحية

القمع ، ولكن آلية القمع هى التى عنته فى المقام الأول . والتناقض الوحيد الذى أشار إليه كان بين هذه الآلية وأحد عناصرها ، يفتح أبواب قرنفلة ، الراقصة السابقة صاحبة الكرنك حين قالت :

« توجد حولنا أسرار

فتمتمت :

ـــ ربما .

ـــ بل هو مؤكد، جميع الناس يتكلمون ولكن من الذى يبلغ الكلام ؟ » (ص ٢٧) .

والكاتب لا يتردد فى المصادرة على المطلوب من خارج النّص حين يقول فى لحظة سابقة على « تعدد الصوت الموحد » حرفيا « وعجبت لحال وطنى . إنه رغم انحرافاته يتضخم ويعظم ويتعملق ، يملك القوة والنفوذ ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ ، يبشر باتجاه إنسانى عظيم ، ولكن ما بال الإنسان فيه تضاءل وتهافت حتى صار فى تفاهة بعوضة ، ما باله يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية ، ما باله ينهكه الجبن والنفاق والخواء ؟ » (ص ٢٨) . ثم يقرر: «إن الآلة الجهنمية تطحن أول ما تطحن أصحاب الرأى والإرادة ، فماذا يعنى هذا ؟ » (ص ٣٣) . وتتحول القصة كلها ، بعدئذ ، إلى جواب هذا السؤال ، أو أنها تعيد إنتاج الجواب المضمر فى السؤال . بهذا المعنى فالقصة جواب سابق على السؤال ، ولا تشكل منظومتها الدلالية سؤالاً . والمفترض أصلاً بناء « القمع » على هيئة سؤال ، الأمر الذى شاده ارثركو ستلر فى « ظلام فى الظهيرة » وجورج أورويل فى « ١٩٨٤ » . فى عمليهما ـــ أيا كان اختلاف الجماليات والدلالات ـــ ارتسم القمع فى سفر التكوين « الثورى » على هيئة شجرة من الأسئلة ، جذرها فى أرض الأطروحة الاشتراكية ، وجذعها فى أرض التجربة الاشتراكية ، وفروعها منطلقة فى سماء تغنى للاشتراكية ، ولكن عصارتها جارية فى شرايين القمع . ولم ينتظر كلاهما ولم يعش أحدهما ليزهو بالرؤية والبصيرة الحادة . لم تكن « نبوءة » بل وعيا راسخا بضرورة السؤال . أما حين تصبح القصة جوابا مطروحاً على الأرصفة ، ولا يملك الكاتب رؤيا السؤال ، فإن العمل يخرج على « مفهوم الكتابة » هكذا تصبح « النهاية » مجرد إدانة لآلية القمع دون الدخول فى معقل أسرارها الخفية : انتهاك عرض زينب دياب وتحولها مع إسماعيل الشيخ إلى مرشدين ، والعجز الجنسى يصيب حلمى حمادة . نتائج جزئية تصوغ تحقيقا صحفيا متأخراً عن موعده . وهكذا تراخت أوصال الرواية التقليدية التى حاولت التجديد عقداً كاملاً ، ثم آلت دورتها إلى انتهاء .

ولم يكن اليسار الماركسى منذ نشأته فى مصر بمعزل عن معادلة النهضة التوفيقية من منظور يختلف فى الوجهة السياسية اختلاف بقية الاتجاهات الثقافية فى هذا الوجه . كان كل اتجاه يرى « التراث » من زاوية وظيفية ، وكذلك « العصر » . كان البعض يرى التراث هو القيم الإسلامية العامة ، وكان البعض الآخر يراه فى التراث التاريخى المصرى ، وكان هناك من يراه فى التراث الوطنى الحديث والمعاصر . واعتقد الجميع أن « العصر » هو الغرب ، ولكن بعضهم رآه فى التكنولوجيا والبعض الآخر فى الفكر الأوروبى بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وفى هذا « الفكر » اختلفت الرؤى بين الاتجاهات الليبرالية والماركسية والوضعية . وكان الاختلاف ، بالطبع ، امتداداً للاختلافات السياسية والغايات الاجتماعية والمصالح الاقتصادية . ولكن الاتفاق كان فى العمق حول معالجة النهضة بثنائيتها التوفيقية . ولم يكن الماركسيون خارج هذا الاتفاق . وإذا كان الليبراليون أو الوضعيون قد عنوا بترجمة بلزاك وزولا وموبسان ، فقد اهتم الماركسيون بنقل جوركى وتشيكوف وشولوخوف ، وكان هؤلاء وأولئك ينتمون جميعا إلى شجرة واحدة هى الثقافة الغربية . ومن ثم لم يكن هناك فارق نوعى بين بناء الرواية المسماة تجاوزاً ـــ فى تاريخنا الأدبى المعاصر ـــ بالرواية « الواقعية » أو « الاشتراكية » ، وبين الرواية المسماة تجاوزاً أيضاً بالرومانسية أو غير ذلك من مسميات ، واضعين فى الاعتبار فحسب الفوارق الطبيعية بين المواهب والخبرات والفوارق المكتسبة من الاتجاه السياسى . أما ما عدا ذلك ، فلم يكن ثمة فارق نوعى بين « مفهوم الكتابة » عند عبد الرحمن الشرقاوى أو إحسان عبد القدوس ، أو بين إبراهيم المازنى وإبراهيم عبد الحليم ، أو بين خليل قاسم ونجيب محفوظ . كان مفهوم الكتبة هو التوفيق بين هذا النسق من التراث ـ أو ذاك ـ ومصادر « العصر » المتباينة تباين الثقافة « الغربية » .

وعلى الصعيد الوطنى لم تكن مفاجأة أن يلتقى قطاع من ألمع مثقفى اليسار المصرى ، بتجلياته وأطروحاته المختلفة ، مع العهد الناصرى بالذوبان فى منظومته الفكرية والمؤسسية ، وأن يلتقى قطاع آخر ، هو امتداد أحيانا للقطاع السابق بالأسماء ذاتها أو بانضمام أسماء جديدة ، مع العهد المنقلب على الناصرية . والمغزى أن اليسار لم يفلت من إسار المعادلة النهضوية إبان ازدهارها وسقوطها . ومن ثم كان هناك فى صفوف اليساريين من دعم « مصرية » عهد الانفتاح و« ليبراليته » .ولم ير البعض مفراً من تأييد التداعيات المنبثقة عن دولة « العلم والإيمان » بما فيها الصلح مع إسرائيل ، أو ما سمى بالسلام . وكانت رواية « فجر الزمن القادم » التى انتهى عبد الله الطوخى من كتابتها فى أغسطس ١٩٧٨ ونشرها فى العام التالى علامة بارزة فى هذا السياق . ونستطيع أن نلاحظ « السرعة » فى كتابتها ونشرها على نحو مواز لحركة الحكم السياسية بين زيارة القدس المحتلة وإبرام المعاهدة مروراً باتفاقيات كامب ديفيد . وهو التوازى نفسه بين خطوات الحكم الجديد والتأييد السياسى الذى ناله من بعض المثقفين والسياسيين اليساريين . ومن ثم أصبحت النتيجة واحدة أو متقاربة أو مشتركة بين دعاة الوطنية المصرية والليبرالية وبعض دعاة الاشتراكية . والأصل هو الاشتراك فى معادلة النهضة والسقوط .

وكان عبد الله الطوخى نفسه هو الذى كتب ونشر « محاكمة فأر » عام ١٩٨٥ بعد أقل من عشرين عاماً بقليل على صدور رواية الحكيم « بنك القلق » ، وبعد أكثر من عشر سنوات من صدور « كرنك » نجيب محفوظ . وبغض النظر عن « أحجام » المواهب والخبرات والرصيد بين الكتّاب الثلاثة ، وبغض النظر عن المسافة بين جيل وجيل ، وبغض النظر أخيرا عن الرقعة الزمنية التى تفصل بين العمل الأول والأخير وما تعنيه من تراكم سابق على هذا العمل ، فإن أيلولة « مفهوم الكتابة » من حدّه الأقصى فى محاولة التجديد ، إلى الحدّ المبسط الذى تراجعت عنه المحاولة عند نجيب محفوظ ، إلى الحدّ الذى وصلت إليه تجربة الطوخى هو الذى يعيننا فى تبيّن استحالة تكرار المحاولة واستحالة معايشتها لمفهوم آخر للكتابة قام فى الأصل على أنقاض المفهوم الجديد .

توفرت للطوخى كافة سبل الاختلاف عن الحكيم ومحفوظ من حيث الإطار المرجعى للتجربة التى عالجاها فى روايتيهما : تيسر له البعد الزمنى عن الدال والمدلول ، وتيسر له أنه ينتمى إلى التكوين الواقعى للمثقف اليسارى الذى تخيله الكاتبان الكبيران ، وتيسر له أنه من الجيل الأوسط الأقرب إلى روح التجديد المعاصرة لتاريخ الكتابة . كنا نتوقع إذن أن نطل معه على مشارف رؤية جديدة لإشكالية القمع ، تخترق البنية الأساسية التى سبق للآخرين أن قاما بالبناء فوقها ، فماذا حدث ؟

بذل الكاتب جهداً خارقاً لتجديد البنية الروائية ، إذ شرع منذ البدء يدق أبواب الفانتازيا ، حين افتتح النص بأن « الفار هنا فار حقيقى وليس رمزاً ، والمحاكمة التى جرت له محاكمة حقيقية » (ص ٧) . ويسارع الكاتب إلى إفساد هذا المدخل منذ البداية أيضاً حين يقول : « ولابد أن نؤكد من الآن أننا لسنا حيال إحدى قصص العبث وشطحات الخيال » (ص ٨) . هذا الارتباك الشديد بين الوعد بالحلم الكابوسى والإيهام الشديد بالواقعية ، هو الذى يسبب شرخاً بنائياً بطول العمل وعرضه . كان « الفأر » شبيها بحشرة كافكا ، ولكن الكابوس الكافكاوى هو ذاته البنية الروائية بكاملها دون أى « نتوء » واقعى أو رمزى . أما فى « محاكمة فأر » ، فنحن برفقة إسماعيل يسرى الشاعر ، وكمال البدرى المحامى وأحمد رضوان المستشار والمناديبى الموظف الصغير ومنصور البنهاوى المجند الهارب ، وعرفان أبو الليل ، وحازم سعد الطالب والصحفى الناشىء ، وإبراهيم العلائى عامل النسيج فى « زنزانة » . والبداية « لحظة نوم » أو غيبوبة أولئك الذين أمضوا خمس سنوات فى « سجن المحاريق » النائى فى الصحراء ، لا يعنيهم من شئون الحياة سوى الإفلات من الفناء دون أمل .

نحن إذن إزاء « المثقف اليسارى » فى حصار القمع ، وليس الموظف الصغير أو الشريد أو عامل النسيج إلا من قبيل التعليقات البشرية التى تحيط « المعنى » بالهوامش . وسوف تبدأ الفانتازيا بظهور الفار الذى يصطدم بالمناديبى أثناء نومه . ويدور الحوار حول مستقبل الفار ثم الاتفاق على محاكمته . ومرة أخرى ما أبعد « محاكمة » كافكا عن محاكمة الطوخى ،

هى ذاتها المسافة بين « المسخ » والفأر . الشاعر الذى يذكرك بمثقف الحكيم هو الذى يحدس بأن الفأر جاسوس من نوع جديد أبدعته تكنولوجيا الأمن . وليست المحاكمة إلاّ محاولة لـلإقناع و «التشخيص » الـذى ينتهى أولاً بتبرير المنطوق ، وينتهى ثانيا بتحول الفانتازيا إلى مجرد « تشبيه » . أى أن حوار المحاكمة لم يكن أكثر من مونولوج الشاعر ، لا يحتاج أصلاً إلى « التعدد » ، كما أن « اكتشاف » الجاسوس لا يستدعى لعبة الفأر إلاّ من قبيل تحويل النص من قصة إلى قصيدة هجاء . وقد أراد الكاتب أن يستنفذ السخرية الكامنة فى شخصية المناديبى الهامشية ــ الموظف الصغير ــ فجعل منه محاميا عن الفأر ، الجاسوس ، وإذا به فى النهاية هو نفسه ذلك الفأر الجاسوس . ما أكثر أوجه الشبه بين مونولوج الحكيم الذى أحاله عسفا إلى حوار وبين « محاكمة » الطوخى التى لم تكن أكثر من مونولوج ، وكذلك أوجه الشبه بين محور الجاسوسية فى « بنك القلق و « الكرنك » و « محاكمة فأر » وإن كانت الأخيرة أقلهم حظاً من حيث انفصام البنية الدلالية لدرجة التشرذم .

استخدم الطوخى منذ البدء مستويين متعارضين لمحاصرة « القمع » فى حالة تلبس . أما المستوى الأول فهو السجن أو الزنزانة ، ولكنه السجن العبثى ، فحازم الصحفى الناشىء لم يكن أصلاً فى المظاهرة التى أقتيد بسببها إلى السجن ، وهى سخرية من تطاول أجهزة الأمن ، ولكن هذا التطاول يستمر فى حالة منصور المجند الهارب الذى يدخل المظاهرة بمحض الصدفة ، والمناديبى الموظف الصغير بسبب نكتة ، والمستشار أحمد رضوان من أجل المنصب ، والشريد عرفان أبو الليل من قبيل الخطأ . وهكذا فنحن فى « زنزانة » عبثية . وكان يمكن لهذا العبث أن يتخذ دلالته القصوى ، التى لا علاقة لها بإشكالية القمع ، بوصفها قاعدة بنائية . ويصبح « العبث » نفسه المحور الدرامى ، وليس القمع الذى يتحول هامشاً على هذا المحور . ولكن سخرية المفارقة العبثية لا تلبث أن تتوارى خلف المستوى الثانى ، وهو المحاكمة للفأر الذى لم يكن إلاّ قناعاً للجاسوس المناديبى . وهذا هو الفرق الحاسم بين الرؤية الثاقبة للحكيم ومحفوظ ، حيث يتحول « المناضل » إلى جاسوس فى آلية القمع ــ وما ينبثق عن ذلك من نظام دلالى ــ وبين الرؤية التبسيطية للجاسوس التقليدى فى « محاكمة فأر » . بل إن المحاكمة ذاتها ــ بوصفها نقيضا للزنزانة ــ تتحول إلى « سلطة » . ومن الممكن للسلطة أن تشكل تعويضاً خياليا عن واقع الحال ، لولا أن المحاكمة اتخذت مساراً معاكسا للتعويض أو الإشباع هو « الشكوى » من السلطة الأخرى . أى أنه كانت هنا فى المحاكمة ذاتها سلطتان حاضرتان ، إحداهما فى موقع التحقيق والأخرى فى موقع « الدفاع » وليس التخيّل ، وهكذا فقدت الفانتازيا ركنها الركين ، فالشاعر يروى قصته مع الجواسيس (ص ٣١ ــ ٣٣ و ص ٣٦) ، وتغيب العلاقة الفنية بين الفأر والمناديبى (ص ٣٨) ، فيغدو الفأر « اسماً » فقط للجاسوس ، نوعاً من الهجاء ، وتصبح اللعبة أن « الجاسوس بين الزملاء » أشبه ما يكون بلعبة الكراسى الموسيقية ، فيتناقض التخصيص مع التعميم ، وتغدو « الكلمة » فى المطلق الليبرالى هى الخلاصة المبسطة للإشكالية المعقدة فى آلية القمع . وهى ذاتها الخلاصة التى ينتهى إليها الحكيم ومحفوظ فى اختيار المثقف ، وبالذات المثقف اليسارى المشتغل بالكلام ، مما يوقعنا مجدداً فى ثغرة التناقض بين الصفة والموصوف . ولكن هذا الاختيار المنسجم مع رؤية الحكيم ومحفوظ بين المقدمات والنتائج يفتقد الاتساق فى قصة الموظف الصغير ــ المناديبى ــ ممثل الادعاء (ص ٦٥ ــ ٧٥) والذى ينتهى «اعترافه » بأن الأمر لم يكن لعبة (ص ٦٩) . وتنتهى القصة كما لو كانت الجاسوسية ترادف السلطة ولا علاقة لها بهوية الحكم ، فالمحاكمة لمن ؟ ربما كانت الاعترافات والحيثيات نوعا من التبرير والتطهير ، بحيث تعود الإشكالية فى موازاة النص وليست اختراقا له . لذلك أقبلت اللغة توصيفا خارجيا ، فالمونولوج داخل السرد ليس حواراً داخليا ، وتمتزج التركيبات الإخبارية الصحفية بالشعارات السياسية والاجتماعية فى تكوين إيقاعى بعيد عن التواتر قريب من التوتر الانفعالى غير المحايد ، إذ يتحول الراوى إلى « صديق الجميع » يداعب الذاكرة تشفعا للأقوال ، ويقف على حوافى المخيله متستراً بالأفعال .

وتلك هى النهاية التى وقعت لهذه الرؤية قبل عشرين عاماً من كتابة الطوخى لقصته . نهاية « مفهوم » للكتابة بلغ أوجه قبيل الهزيمة فى ١٩٦٧ ، وبينما كان هذا المفهوم على أيدى الكبار مظلة للتجديد ، أمسى بعدها كتابة خارج الكتابة مهما كان

صاحبها من الكبار أو غيرهم . كان المفهوم أكثر عمقا من الألوان السياسية الشائعة من يمين ويسار ووسط ، وأكثر غورا من المسافات الزمنية بين أجيال تلك الرؤ ية التوفيقية سواء فى الواقع الاجتماعى أو فى مفاهيم الكتابة . كان الانهيار شاملاً لأركان تلك النهضة فى الواقع والخيال .

غير أن ظاهرة جديدة كانت قد ولدت طيلة سنوات « المأزق » الذى واجه أصحاب معادلة النهضة ، إذ ظهر الجيل الذى تواضعنا على تسميته حينذاك جيل الستينيات ، قبيل الهزيمة وغداتها ، وهو الجيل الذى يمكن تسميته أيضا جيل الثورة المهزوم ؛ فهو ليس جيل الثورة فقط ولكنه جيل الهزيمة أيضا ، جيل الحلم والكارثة ، لم يكن من صنّاع الحلم ، فتلك كانت مهمة جيل الأربعينيات ، ولم يكن من صناع الكارثة فتلك أيضا كانت نهاية الأربعينيات ، وإنما كان ضحية الحلم والكارثة معاً .

ولأنه لم يكن من صنّاع الحلم ؛ فهو لم يكن من مهندسى معادلة النهضة التوفيقية ، بل كان الرادار أو زرقاء اليمامة وقد استشعرت فى وقت مبكر الخطر المقبل . وعندما تحقق الخطر لأن أحداً لم يصدق راحت تبحث وسط الأنقاض عن رؤ يا جديدة . هكذا لم تحلّ معادلة جديدة مكان المعادلة القديمة ، وإنما كان البحث عن رؤ ى جديدة هو الانطلاقة الطليعية لجيل الستينيات . و « البحث » كان فى الواقع والفكر والفن على السواء . و « البحث » مفهوم فى الكتابة يضع كل شىء موضع « سؤال » : اللغة والإطار المرجعى ومستويات المعنى والنظام الدلالى جميعا .

ولم يكن مصطلح « جيل الستينيات » أكثر من أداة إجرائية للتفرقة بين أجيال الرؤ يا القديمة للنهضة ومعادلتها التوفيقية الجاهزة الجواب ، وبين هذا الجيل الذى « يبحث » عن رؤ ى جديدة فى ظلام الهزيمة العاتية لتلك النهضة التى سقطت . ولكن البحث عن رؤ ى ظل روح الستينيات الباقية ، إلى يومنا ، مهما تعددت الأجيال الزمنية ، بحيث لم تعد الأداة الإجرائية المسماة بجيل الستينيات كافية أو قادرة أو مبررة فى استكشاف آفاق وتجليات البحث عن رؤ ى فى الكتابة خلال ربع القرن الأخير . لم تعد الستينيات جوابا على سؤال ولا أنجزت رؤ يا متكاملة الأركان كتلك التى كانت ، وإنما أصبحت مناخاً لهزيمة مستمرة اكتسبت أجيالاً لا جيلاً واحداً ، بحيث انتفت الضرورة الأصلية لحصرها فى زمن نشأتها . ولأن « البحث » ظل عن رؤ ى ، لا عن رؤ يا واحدة ، فقد تعددت الأجيال والبحث واحد ، أما الإبداعات فقد أمست عدداً لا يحصى من التباينات والتجارب لا يدل عليها « الجيل » الذى تنتسب إليه زمنيا . لم يعد التفرد بين جيل وجيل بل بين تجربة وأخرى وبين كتابة وكتابة .

وكان معظم الروائيين الجدد قادمين من أوساط اجتماعية مغايرة ، إلى هذا الحد أو ذاك ، عن مستويات البيئة الاجتماعية للجيل السابق ، إذ كانت أكثر تواضعا تشكل فيها المعاناة المباشرة نسيجا خشنا لسؤال حول حياة البيئة المبكرة وسؤال تلقائى حول حياة الفرد المثقف . وكانت ثقافة هؤلاء الوافدين من ريف الدلتا أو الصعيد أو الأحياء الشعبية فى العاصمة أقرب وأبعد ما تكون إلى « اليسار » المعاصر لهم من حيث الأفكار ، والثقافة الشعبية من حيث القيم ، وإلى الآداب والفنون المتمردة على الأصول الأكاديمية من حيث الجماليات والبنية المعرفية . وكانت « الرفقة » التى عرفها قطاع ضيق من جيل الأربعينيات ، حيث يتجاور الشاعر والتشكيلى والروائى والسينمائى فى « درب اللبانة » أو صالونات « الفن والحرية » أو مجلة « التطور » أو تنظيم « الخبز والحرية » ، هى الموروث غير المقصود أو غير المستهدف فى حياة الجيل الجديد بدءا من « الغورية » إلى « كتاب الغد » مرورا بالأتليه وجاليرى ٦٨ والتنظيمات اليسارية التى ملأت الفراغ الناشىء عن حلّ المنظمات الشيوعية الكبيرة بعد « الخروج الكبير » من وراء الأسوار بعام واحد (١٩٦٥) . ولم يكن انضمام الغالبية العظمى من أعضاء هذه المنظمات إلى « الاتحاد الاشتراكى » ، أفراداً ، إلاّ علامة فارقة بين جيل وجيل تضاف إلى العلامات الأخرى التى أفضت فى مجملها إلى الهزيمة بمعناها الشامل . كان الانضمام إلى « الاتحاد الاشتراكى » فى واقع الأمر اعترافا مبكراً بإخفاق الحركة الماركسية وما تحويه من « فكر » قاصر عن إدراك الواقع لانتسابه أصلاً إلى الفكر التوفيقى المبسط . وكان التسليم للحكم الشمولى إقراراً بالهزيمة الواقعية داخل الأسوار

من قبل أن تسفر عن نفسها خارجها . وكان ذلك مساهمة مباشرة فى « الهزيمة » التى وقعت بعد عامين للنظام والوطن ، ذلك أنها كانت مساهمة عملية فى تغييب الديموقراطية بإنهاء مفهوم المنبر المستقل عن منبر السلطة ومنح هذه السلطة التى عانوا فى سجونها الأهوال تبريرا من « المناضلين » بالمضى فى الطريق المضاد للديمقراطية . أى أن حل المنظمات الشيوعية فى حد ذاته كان إقراراً بواقع سابق على قرارات الحل ، ولكن انعكاسه على المجتمع الثقافى والسياسى تجاوز حدود الشيوعيين إلى علاقة السلطة القائمة بالمجتمع ككل . وهى علاقة « القمع » التى تعرضت بعد أقل من عام من الهزيمة (فبراير ونوفمبر ١٩٦٨) إلى أعنف مظاهرات معارضة من الطلاب والعمال والمثقفين لم تعرفها البلاد منذ عام ١٩٥٤ .

وهكذا كانت اعتقالات ١٩٦٦ فى أوساط الشباب اليسارى فارقة بين جيلين فى الرؤية اليسارية للسلطة والمجتمع . كان الجيل السابق قد انصهر فى بوتقة النظام الشمولى وانتهى به المطاف ـــ كالجيل الليبرالى ـــ إلى مسايرة النظام الوافد على أنقاض الهزيمة . أما الجيل الجديد الذى كان رادارا كزرقاء اليمامة يرى الكارثة قبل وقوعها ، فقد كان وراء الأسوار حين وقعت ، يدشن ولادته وشرعية البحث عن رؤى جديدة .

كان السجن والهزيمة المرتبطين زمنيا فى خط موصول بمثابة الإطار المرجعى الجديد الذى يحل مكان السد العالى والألف مصنع والإصلاح الزراعى وتأميم القناة والتمصير والقطاع العام والجلاء البريطانى فى الإطار المرجعى السابق . وارتبط مصير العدل الاجتماعى بغيبة الديمقراطية فى الوصول إلى الكارثة . كان القمع من الآن فصاعداً أكثر شمولاً من السجن المحدد ، ولم تعد آليته مستقلة عن آلية السلطة بحيث تحولت الوسائل إلى غايات . السجن والهزيمة مدخل من ضلفتين ، خرجت الديمقراطية من إحداها والعدالة من الأخرى . وبقى « القمع » نظاما دلاليا مستمراً انطلقت منه الكتابة الجديدة عامة ، والرواية الجديدة خاصة ، باعتبارها البنية الأكثر اتساعاً وعمقا وقدرة على الحركة فى الظلام بحثا عن رؤى جديدة .

وليست مصادفة أن يشكل « القمع » محوراً رئيسيا فى الرواية المصرية ـــ والعربية ـــ على اختلاف اتجاهاتها ، محوراً يتخذ صفة الاستمرار والتراكم . وفى الرواية المصرية الجديدة على وجه الخصوص يشكل التراكم سؤالاً دلاليا و « بحثا » تركيبيا يبدع حداثة ذات سمات متميزة تشارك بطابعها الفريد فى حوار الحداثة العام على صعيد العالم . وهى بذلك تنفى المفارقة الكائنة فى بنية المعادلة التوفيقية للنهضة القديمة ، حيث كان استزراع « الشكل الغربى » ـــ كما دعوه لأكثر من قرن ـــ فى الأرض الوطنية يعنى غاية التجديد من المقامة إلى « الرواية » أو القصة أو المسرح . أما المفهوم الجديد للكتابة فلا يفصل بين شكل ومضمون ، ولا يستحضر « شكلاً » جاهزاً أو معدّلاً أو منقحاً من خارج البنية الشعرية للكتابة ذاتها . لا توفيق هنا ولا ثنائية . وأيضا ليس من « تأصيل » بمعنى استحضار صياغات تراثية قديمة وملئها بمضمون عصرى جديد ، فهذا النوع من التأصيل كالنوع الآخر من العنصرية ينبنى على استحضار ما هو خارج البنية الشعرية للكتابة على أساس الثنائية التوفيقية ذاتها . والمفهوم الجديد للكتابة قائم أصلاً على أنقاض الاستحضار الخارجى وثنائيته التوفيقية هذه .

ونحن نلتقى بالإطار المرجعى الجديد ـــ السجن والهزيمة ، أو القمع المركب للإنسان والوطن ـــ فى كتابة أحد أبناء الجيل المعتقل فى شتاء ١٩٦٦ حتى صيف ١٩٦٧ وهو جمال الغيطانى (١٩٤٥) الذى نشر مجموعته القصصية الأولى عام ١٩٦٩ ويتضح فيها أمران : القمع هاجس ملحّ للدرجة القصوى (راجع خصوصا قصة « أيام الرعب » و « هداية أهل الورى لبعض ما جرى فى المقشرة) . والأمر الثانى هو الحوار مع التاريخ المصرى من خلال مؤرخيه ولغته وشخوص وقائعه . ونتبين من الأمرين معاً أن هذه « القصص » القصيرة فى غالبيتها أقرب لأن تكون « مسودات » موجزة لأعمال روائية لم تكتب بعد . ونتبين كذلك أن الكاتب يكابد مشقة البحث عن رؤى جديدة عبر مفهوم جديد للكتابة .

وسوف تصبح « الزينى بركات » التى شرع فى الاحتشاد لها تفكيراً وكتابة بين عامى ١٩٧٠ و ١٩٧١ وقد باشر نشرها على حلقات فى المجلة الأسبوعية المعروفة « روز اليوسف » عام ١٩٧٣ ، ثم صدرت فى كتاب للمرة الأولى عام ١٩٧٥ اقتراحاً يصل إلى حد « المشروع » لحداثة روائية لا تعانى من حالة « الفصام » بين طرفى المعادلة القديمة ، حداثة لا تنفى ذاتها

خارج الزمن باستحضار « الغرب » بالرغم من الوجود الروائى لشخصية الرحالة الإيطالى أو باستحضار « التراث » بالرغم من الوجود الروائى لشخصيات ووقائع ولغات التاريخ . لم يكن هناك « استحضار » من خارج الزمن الروائى أو المكان الروائى .

ونحن بالطبع ، منذ البداية ، أمام العنوان « الزينى بركات » إزاء عنصرين تاريخيين ، أولهما الشخصية والآخر هو التاريخ ، ولكن هذا المستوى من المعنى يوجز فحسب الدلالة غير الشخصية غير التاريخية فالرواية ليست « عن » الزينى أو حوله ، كما أنها ليست « عن » المرحلة التى ظهر فيها الزينى . وإنما هى منذ البداية إلى النهاية رواية « القمع والهزيمة » بوصفها بنيةً دلالية واحدة . ومن هذا الافتراض الذى نقترحه ، لا تعود « الزينى بركات » قياساً للشاهد على الغائب ، فهى ليست إسقاطا تاريخيا على واقع معاصر ، وشخصياتها وأحداثها ليست أقنعة تاريخية . ولم يكن من المصادفات أن يتلاعب الروائى بالأزمنة التى حددها ابن إياس أو المقريزى ، وكذلك ببعض الأمكنة ، وأخيراً بإضافة شخصيات تفتقد الوجود التاريخى . لم يكن الأمر تلاعبا أو إضافة ، وإنما كان الكاتب يبنى الفانتازيا وأقنعتها . ليس الأمر هنا هروبا من رقابة كما كان فى المسرح المصرى إبان الستينيات ، حيث كان العصر المملوكى أو ألف ليلة وليلة أو الجاحظ أو السيد البدوى ديكوراً يسقط التاريخ على الواقع المعاصر (**السلطان الحائر ، الفتى مهران ، حلاق بغداد ، بلدى يا بلدى . . الخ**) . وليس الأمر كذلك فانتازيا بالمعنى الشائع للخروج على المألوف فى قصص العجائب والخيال العلمى . وإنما نحن هنا فى حضور — وليس استحضار — بناء مستقل عن أية ضرورات ملزمة بالإحالة إلى « الواقع » خارج النّص ، ولا يتطلب هذا البناء إطاراً مرجعياً مباشراً كقارىء خفى أو كقيمة معيارية . أى أن الفانتازيا هنا لا ترادف « المحال » بمعنييه النقيضين : المستحيل وقوعه أو وجوده ، والمحال إليه فى الصيغة الأرسطية عن المحاكاة أو الصيغة الماركسية المبسطة عن الانعكاس . وهى أيضاً ليست « حلماً » تعويضيا أو متنبئا ، أو « كابوساً » . وإنما الإطار المرجعى الوحيد هو الإشكالية ذات المنظومة الدلالية داخل النص ، من خلال مجموعة من البنيات المتعددة لمستويات المعنى . إن العلاقة بين القمع والهزيمة هى الإطار المرجعى فى « الزينى بركات » وتغدو « الذاكرة » نظاما دلاليا تاريخيا أو تراثا يعاد إنتاجه أو تحويره أو إسقاطه على الحاضر . ويصبح « التكوين » الأصلى لقاعدة البنيات الذهنية هو « المخيلة » المتعددة المستويات من معانى : اللغة والزمان والمكان ، فلا وقائع سبق أن وقعت ، بل إنها تقع ، لا فى الحاضر ، بل إنها تقع فحسب كلما توافر التكوين الأصلى . لذلك لا تعود الشخصيات والأحداث والمواقف أقنعة للماضى أو الحاضر ، بل أقنعة للفانتازيا القابلة للتعميم والتخصيص فى آن . والفانتازيا لذلك ليست من الخوارق أو العجائب أو الخروج على المألوف ، وإنما قطع الحبل السرّى بين تجليات المألوف خارج النص والكتابة أو بين لغة الواقع وواقع اللغة .

تبدأ « **الزينى بركات** » بثلاث إشارات ، الأولى هى « ما شاء الله كان » فنحن برفقة سفر التكوين أو أسبوع التكوين حيث تتكون الرواية ، أو هذا العالم ، فى سبعة « **سرادقات** » . والسرادق إشارة إلى المكان ، ولكنه المكان — الزمان فى وقت واحد . إنه المكان المتزمن أو الزمان المكانى دون أية علاقة بين هذا الافتراض والفكرة القائلة فى الفلسفة الغربية بأن الزمان هو البعد الرابع للمكان . « ما شاء الله كان » أقرب للدلالة على أن التكوين الزمانى فى المكان هو الذى يمنح البنية الروائية وجهها العام المطلق من قيود التاريخ ووجهها النسبى المتفرد بخصوصية البيئة . ولأن البيئة ليست مجرد خصوصية مكانية ، بل تتسع لما هو أشمل ، فقد جاءت البسملة بعد « ما شاء الله كان » عنوانا دالاً على الهوية الثقافية — الحضارية للمكان . وتلك كانت الإشارة الثانية . أما الإشارة الثالثة فهى عبارة « لكل أول آخر ولكل بداية نهاية » . وهى على النقيض تماماً مما تدل عليه العبارة ذاتها فى خاتمة « **زقاق المدق** » أو فى عنوان « **بداية ونهاية** » لنجيب محفوظ . « **الزينى بركات** » تبدأ من مشارف النهاية ، فهى ليست نصا دائريا . وهى لا تستخدم « **الفلاش باك** » ولا تعرف شخصياتها أداة المونولوج فهى ليست نصا أحاديا ، وإنما هى نصّ مركّب من عنصرى التكوين الأصلى : القمع فالهزيمة ، من حيث هما عنصر واحد أو عنصران مجدولان فى ضفيرة واحدة . والرواية هى « حركة » الجديلتين أو عملية التضفير التى احتاجت إلى سرادقات سبعة ، وإلى التضمين

بأدواته المختلفة ، وإلى اللغة ذات العلاقة بالذاكرة والمخيلة ، وليس التاريخ أو التراث كما شاع عنها وعنهما .

« الزينى بركات » على هذا النحو بناء مركّب يعتمد أولاً على تعدد الأصوات بالتوازى والتقاطع ، وأيضا على القارىء الضمنى أو الصوت الخفى ، وكذلك على انتفاء الأصوات كليا بالصمت أو الكبت . وقد ابتكر الكاتب شخصية الرحالة الإيطالى داخل النص ليشير إلى الصوت الخارجى الذى يتلمس « الحركة » من بعد يزداد قربا بالتدريج . وقد ابتكر أصواتا داخل النص كان لأصحابها وجود تاريخى ولكن أصواتها هنا لا تدل مطلقا على ذلك الوجود القديم ، وإنما هى تشير إلى الصوت الداخلى الذى ينبثق عن « الحركة » من قرب يزداد بعداً بالتدريج . ثم عاد فابتكر أصواتا لم يكن لها أى وجود تاريخى سابق ، وإنما هى تشير إلى الصوت الداخلى ـ الخارجى الذى يواكب « حركة » النصّ من قرب وعن بعد على السواء . و« الأصوات » ليست الكلام المنطوق أو المكتوب فحسب ، وإنما أصوات الزمان المطلق والمكان النسبى . ولذلك كان الصمت هو « المكبوت » فى البنية الموحدة بين الزمان والمكان ، بوصفها ثغرات مفتوحة بين النقص الإيجابى والاكتمال السلبى .

« أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين » . والمفارقة أن صاحب الرؤية هو الرحالة الإيطالى الذى انتظر الفجر غير أنه لم يسمع إديكا واحداً يصيح . إننا نطل برفقة الصوت الخارجى على مشارف « الهزيمة » حيث كان الناس يتعجبون « لمهارة المحتسب ، قدرته على النفاذ إلى أدق الأمور التى تخص البيوت . وهذا ما لم يتفق لغيره قط » . ويسرد الصوت الخارجى الكثير من « الوقائع » التى تصوغ هذا المعنى ، وهى ليست أكثر من أصوات غائبة أنطقها الإيطالى تأكيداً لحضورها الآخر فى إشكالية القمع المرتبطة لزوما بإشكالية الهزيمة . « عين الزينى ترقب الناس كلهم رغم ابتعاده » . هكذا يتشكل السرادق الأول ، كأنه الأخير ، أو من النهاية كأنها البداية ، أو كأن النهاية كانت حاضرة دوماً فى البداية . هذا « ما جرى لعلى ابن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى ـ شوال ٩١٢ هـ » . يتكلم الصوت الخارجى للرحالة فياسكونتى

جانتى بأصوات سعيد الجهينى والسلطان الذى قرر تولية الزينى وزكريا بن راضى كبير البصاصين وشهاب الحلبى الذى كتب تقريرا عن « بركات بن موسى » . ها هو ذا الإعدام لعلى بن أبى الجود المحتسب السابق ، وها هى الرايات ترتفع للزينى . يتمنع عن الولاية فيربح صوت الشيخ أبى السعود وصوت سعيد الجهينى وأصوات الناس ، ولكن صوتاً آخر يقول إنه دفع « ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قايت باى يشترى بها بركات منصب الحسبة » . تتداخل الأصوات فلا نميز بين الحقيقة والخديعة . ولكن هذا التداخل هو الذى يحمل الزينى إلى المنصب . هذا التداخل هو « الإجماع » واللاصوت فى وقت واحد . ولكنه فى الحالين الغامضين إحدى ركائز التوحد بين السلطة والقمع . هذا هو القارىء الخفى الذى يشير على نحو ما إلى أن القمع ـ والهزيمة بالتالى ـ ليست وافدة مع « الفرد » أو قادمة من « أعلى » ، وإنما صناعتها تتم بين « المجموع » من « أسفل » . وهى ، على ذلك ، بنية اجتماعية ثقافية يلعب فيها الشيخ أبو السعود والأزهرى سعيد الجهينى دوراً دلاليا فى قيادة الناس حول الزينى ، وهو الدور المزدوج حيث يعود كلاهما ، بثبوت القمع ، إلى وضع معكوس بعد فوات الأوان ، بالهزيمة . ولكن أية مفارقات بين « زينى » ابن إياس أو أبى السعود كما ورد فى البدائع وبين زينى الغيطانى أو أبو السعود أو زكريا كما وردت هذه « الشخصيات » فى الرواية تبتعد بنا عن روح النّص بل عن كينونته ذاتها . لم يكن ابن إياس أو القليل مما أخذه الكاتب عن المقريزى إلاّ تضمينا لبعض الأصوات ، وقد تخلت عن وجودها التاريخى ، فابن إياس أحد الرواة الذى يتدخل أحيانا فى خطاب الرحالة الإيطالى . ولكن جملة العلاقات التى تقوم بين النّص والتناص ، بين أصوات كان لها وجود تاريخى على نحو مختلف عن حضورها أو غيابها فى الرواية وبين أصوات لم يكن لها هذا النوع النسبى والجزئى من الوجود ، وبين أصوات وقعت على نحو مختلف عن وقوعها الروائى وأحداث أخرى لم تقع على الإطلاق ، من شأنه أن يلغى أية مقارنة ـ ولو بالتعارض مع ابن إياس ـ بين الزمن التاريخى والزمن الروائى ، وإن تشابها فى صيغة الأرقام والانتساب الفلكى . هذا « الزينى » فى رواية الغيطانى ذروة إشكالية للعلاقة بين القاعدة وقمة « السلطة » والقاعدة مجموعة من البنيات الاجتماعية والذهنية ، من بينها بنية السلطة الدينية

وسلطة الثقافة ، ففى حضور الشيخ أبى السعود صاحب الوجود التاريخى المختلف عن وجوده فى الرواية وفى حضور سعيد الجهينى الذى لا وجود له تاريخيا ، تتجلى سلطة الدين وسلطة الثقافة بوصفهما بنيتين منصلتين معاً ومتصلتين ببقية « القاعدة » من الناس . وهذه المنظومة هى التى ارتفعت بالزينى إلى منصب المحتسب وبقية المناصب ، فهى شريكة متساوية ، مع « مهارة الزينى » وما قيل عن رشوته للأمير فى صناعة « السلطة » . وبالرغم من أن الجاسوسية تحتل مركزاً مرفوعا فى بناء الرواية ، شأنها فى ذلك شأن الروايات التقليدية السابقة ، فإن الجاسوس الراحل جعفر بن عبد الجواد — أذكى من تولى منصب كبير البصاصين — قال للمتآمرين من الأمراء ذات يوم : « اقرأوا التاريخ يا ناس . أنتم عيون العدل ، أنتم العدل نفسه ، كيف تهملون ، كيف تدعون أمراً يفوتكم » ، فالسلطة من داخلها هى صوت العدل الذى « يستحيل » تحقيقه بغير القمع . هكذا تغدو الاستقامة الدلالية القصوى ، فالعدل — بمنطق هذه السلطة - يقترن بالقمع كوجهين لعملة واحدة . العدل مساواة مزدوجة : فى حاجيات الحياة والطاعة . العدل مساواة ضد المساواة . مساواة فى مبدأ إشباع الحاجات من دون المشاركة فى صنع القرارات . العدل حق وقهر . ولكن الغاية التى تبرر الوسيلة تنتهى بالوسيلة وقد أصبحت هى الغاية . تتحطم العدالة ولا يبقى سوى القمع . وهذه هى « الدورة » التى انتهت بالزينى بركات إلى الطغيان ، فالرواية تبدأ بما جرى لعلى ابن أبى الجود المحتسب السابق الذى حكم عليه والناس يرقصون ويغنون « احزن احزن يا حسود . . شالوا على بن أبى الجود » ، بينما كان الزينى يستقبل الدعوات ، فإذا به يعيد إنتاج السلطة الطاغية ذاتها ، لأن « العدل القامع » لم يبق منه فى الممارسة سوى القمع . بل إن الدلالة أكثر شمولاً : القمع يئد العدل . وحين ينفرد القمع بالسلطة فإنه يلد الهزيمة .

كان النداء الأول لأهالى مصر : « أمر مولانا السلطان بتسليم المجرم ابن المجرم على بن أبى الجود إلى ناظر الحسبة الشريفة الزينى بركات بن موسى ليتولى أمره ويأخذ حقوق الناس منه ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء » . وكان النداء الثانى عن العطار الذى باع الحلبة المخلوطة بالتراب الناعم فرأى الزينى « منفذ تعاليم الشريعة وحافظ حقوق الناس » تغريمه مائة دينار « والله منتقم من كل غشاش لئيم » . وكان النداء الثالث أن السلطان بعد أن أطلع على بيان من الزينى قد أمر بأن « تلغى الضريبة على الملح . . ويرفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر وسائر أنواع الخضار وأن يبيعه الفلاحون فى الأسواق بلا وسيط حتى تنحط الأثمان » ومن يضبط متلبسا بالمخالفة « يشنق بلا معاودة » . وتتعدد النداءات التى يرتب الكاتب مقاطعها على هيئة الشعر المرسل لتأخذ صوت النداء المحرض المشبع المبشر المنذر فى إيقاع يحمل هذه المعانى التى تبلور دلالة واحدة هى « العدل » . كان ذلك فى السرادق الثانى « شروق نجم الزينى بركات وثبات أمره وطلوع سعده واتساع حظه » مفتتحا بصوت الجهينى فصوت زكريا بن راضى ، خطين متناقضين متباعدين فى صنع « الزينى » ، ولكنهما يتقاطعان خلال الحركة من قطب إلى آخر ، يتبادلان الحضور وليس المواقع . ولكنه التبادل الذى كان فيه الجهينى الأقرب إلى الزينى الأبعد عن زكريا ، فإذا اقترب زكريا من الزينى — بعد طول حيرة وارتباك وغموض فى الوسائل والغايات — ابتعد الجهينى فى نقطة التقاطع المقبلة : إهدار العدل وإعلاء شأن القمع ، فيقوم الشيخ أبو السعود بتوبيخ الزينى الذى يواجه الجهينى أمام الجمع : أنت كذاب . نقطة التقاطع هى أن ينال أبو السعود جزاءه وكذلك الجهينى الذى يخطفون حبيبته لتزويجها من أمير سابق ويسجنونه ، ليخرج من السجن بعبارته التى تحمل الدلالة « آه ، أعطبونى وهدموا حصونى » ، فإذا كان السرادق الثالث « أوله وقائع حبس على بن أبى الجود » كانت النداءات والمراسم والتقارير التى تستعيد « القمع » فى بؤرة الزمان المتجدد لتصل بين النظام الدلالى والمستوى المركزى بين مستويات المعنى .

قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أن الدرويش والشيخ فى أعمال نجيب محفوظ لم تختلف فى الستينيات عنها فى الأربعينيات باعتبارهما ناطقا رسميا باسم « القدر » المفارق للطبيعة البشرية . أما الشيخ أبو السعود فى « الزينى بركات » فيحاول أن يكون صوتا للسلطة الخفية التى يمثلها الوازع الدينى فى الذاكرة الشعبية ، ولكنه يصطدم بالقول الجهير أنه ليس للمشايخ سلطة . كان ذلك ، وهو فى كوم الجارح بين أربعة

جدران . غير أن الكاتب لا يلبث أن يخرج به إلى العامة ــ الأمر الذى لم يقع فى « التاريخ » ــ ليقود الناس فى مطاردة الغزاة . والأرجح أن صورة عمر مكرم فى بواكير مصر الحديثة هى التى علقت بالمخيلة الروائية ، والكاتب يبنى الطريق أمام الشيخ أبى السعود من كوم الجارح إلى الشارع ، ولعل ازدواجية السلطة بين الدولة والشارع مأخوذة بكاملها من الخيال التاريخى لمصر الحديثة والمعاصرة أكثر كثيراً من انتسابها إلى الزمن المملوكى . ذلك أن الدور الذى لعبه عمر مكرم فى تولية محمد على واليا على مصر ، وبالتالى دور علماء الأزهر والشعب المصرى،أقرب إلى دور الشيخ أبى السعود وسعيد الجهينى فى تولية الزينى ناظراً للحسبة فى المقدمات والنتائج ، حيث إن محمد على عاد فانقلب على عمر مكرم والأزهر بسبب تصوره أنه العدل وهو يهدره ، وأنه الشورى وهو يقتلها . لذلك نفى عمر مكرم وحدد إقامته إلى أن مات ، وعرض رجال الأزهر لأبشع ألوان التنكيل . ولكن عمر مكرم هو الذى قاد المقاومة الشعبية وانتهى الأمر بسلطة محمد على إلى الهزيمة ، وإن بقى فى الحكم إلى وفاته . هذا التماثل بين ماهية السلطة المصرية فى بداية العصر الحديث وماهيتها الروائية فى « الزينى بركات » لا تجزم بأن الأخيرة جاءت معادلا موضوعيا للأولى ، ولكنها تنزع صفة القناع التاريخى عن الزمن المملوكى ولا تجعل منه إطاراً مرجعيا للكتابة . إن تكرار الظاهرة هو الذى دفع بها إلى أقنعة الفانتازيا التى اختارت عناصرها كأنساق معرفية فى نظام دلالى متعدد مستويات المعنى . ومن هنا فالشيخ أبو السعود فى « الزينى » لم يكن هو بأية حال الشيخ أبى السعود فى « ابن إياس » ، ولكنه البنية الدينية فى السلطة الشعبية التى يقال لها إنها ليست السلطة حتى تجىء الهزيمة ، فيكتشف المهزومون أن بصيرتها الثاقبة رأت الهول قبل وقوعه ، وحين أقبل الهول كانت السلطة الأخرى تبحث لها عن موقع قدم بين أقدام الغزو . وهذه هى النهاية المأسوية لمشروع الزينى نفسه ، فما إن هزم السلطان الغورى فى مرج دابق ودخل آل عثمان مصر المحروسة ، وتم إعدام طومان باى فى باب زويلة ، حتى كان الزينى بركات قد عثر على مكانته الجديدة تحت رايات الغزاة . لم تعد السلطة وسيلة لغاية هى العدل ، بل أصبحت هى الغاية والوسيلة معاً فى ظل الأجنبى . والمأساة على هذا النحو رابضة فى سفر التكوين لمصر الحديثة أكثر مما هى ناطقة فى خاتمة العصر المملوكى .

أما المثقف المناضل الذى تصل به سخرية المفارقة إلى حد المأساة الهزلية فى « **بنك القلق** » للحكيم أو « **الكرنك** » لمحفوظ ،بتحوله فى « **الآلة الجهنمية** » إلى جاسوس ، فإنه يتخذ عند جمال الغيطانى تركيبا آخر . وكما أسلفنا،فإن سعيد الجهينى لم يكن له أى وجود تاريخى أو شبه تاريخى . وما دام أصبح له وجود فى التقليد الروائى المصرى ــ والعربى أحيانا ــ فهو ظاهرة تدل على « انكسار الحلم » لدرجة التشابه بين إسماعيل الشيخ فى « الكرنك » الذى تحول إلى أداة فى آلة القمع ، وقد انتهكوا عرض حبيبته زينب ، وبين سعيد الجهينى فى « الزينى » الذى تحول هو الآخر إلى أداة،وانتهكوا بأسلوب آخر عرض حبيبته سماح . ولكن « الأداة » فى رواية الغيطانى صيغت على نحو أكثر تركيبا ، إذ عليه أن يرصد مجلس الشيخ أبى السعود لينقل أسماء الذين يناهضون الغزاة ، وعليه أن يسجل أسماء الشباب الراغبين فى الذهاب إلى الحرب . إنها مهمة « وطنية » إذن ، ولكن الوظيفة فى حقيقتها هى التجسس . والأهم هو الانضواء تحت لواء الآله الجهنمية للسلطة التى قال لرمزها الأخطر : أنت كذاب . ومن ثم فالصرخة الآتية من عمق الحشايا « آه ، أعطونى وهدموا حصونى » أكثر شمولا من سخرية الحكيم ، وأكثف مأساوية من ميلودراما نجيب محفوظ ! ويترسخ هذا الشمول وتلك الكثافة من السياق المركب لآلية القمع التى تحصد الشعب فى مجموعه والوطن فى جوهره ، ومن العلاقات الدلالية المركبة بين « المثقف » الأزهرى والشيخ من جانب والزينى بركات وزكريا بن راضى من جانب آخر . لم تكن « **التحولات** » مبسطة ، ومن ثم كانت التجليات غاية فى التركيب . كان السرادق الرابع « وفيه يدبر الزينى والشهاب زكريا أموراً شتى » هو نقطة التقاطع التى افترق فيها الزينى عن الجهينى ، واقترب زكريا من الزينى . أما السرادق الخامس فهو البيان الختامى لاجتماع البصاصين من جميع أنحاء العالم للنظر فى « كيف يكون البصاص محبوبا من الناس » و « كيف نصل إلى معرفة الحقيقة الأولية » و « كيفية تطويع الظروف » ، اختتمه زكريا بن راضى كبير بصاصى الديار المصرية بقوله : « فما ذكرته أخيرا أخيلة تراودنا ، لكن عندما يصير الأمر حقيقة ، فسوف يقول بصاصو الأزمان المقبلة : انظروا ، كان أسلافنا أبعد نظرا وأشد عزماً » . ويذيل البيان بأربعة ملحقات تشدد رقابة البصاصين

الكبار على البصاصين الصغار . كانت الأجهزة مراتب يخضع لها الجميع بمن فيهم الأمراء وناظر الحسبة والسلطان . ولكن « المصيبة الكبيرة » وقعت ، فالسلطان الغورى دهمته عسكر العثمانلى ، وأشيع أن خايربك نائب حلب كان على اتصال بآل عثمان موالسا على السلطان ولكنه انهزم وهرب . وما لبث السلطان أن « فقعت مرارته » ومات فى الحال . و « لم يجدوا أمامهم إلاّ الشيخ أبى السعود ليقنع طومانباى بتولى السلطنة » وقيادة المقاومة لربح ابن عثمان ، فقد اختفى الزينى والغزاة على الأبواب ، والشيخ أبو السعود « يخرج يوماً إلى الخلاء يحمل المقاطف مع العسكر » . كان الزينى قد « بنى نظاما فى الهواء أوجده ولم يوجده » . وأيقن زكريا من الخديعة والتخفى أن « كلاً منهما مخلوق لصاحبه » . ولكن الشيخ أبا السعود هو الذى اعتقل الزينى فى بيته ، وقد وصلته الرسالة التى تحدد مواضع الأموال التى اجتناها الزينى بالظلم « ولكن ما للمشايخ وأمور السلطنة ؟ ما للنساك وأمور الدنيا ؟ » يتساءل زكريا بن راضى ويكتب إلى طومان باى ألا يشنق الزينى حتى لا يضيع المال « والبلاد فى أشد الحاجة إليه » . ونبدأ النداءات المرسلة كالنذير الشعرى ضد من يخفى مملوكا أو أمواله ، ومن يدل على مكان طومان باى له ألف دينار ، ومن لمح دراويش الشيخ أبى السعود الجارحى له مكافأة ، ثم « يا أهالى مصر ، لا يخرج أحد منكم بعد المغيب ، لا يرتدى أحدكم بعد المغيب لثاما ومن ضبط شنق ، يا أهالى مصر استكينوا استكينوا ومن خالف شنق » . لقد نزلت النازلة .

السرادقان السادس والسابع يحاصران بالمستوى الأخير من مستويات المعنى المركّب : هذا هو سعيد الجهينى فى كوم الجارح ، وذاك هو الزينى بركات ملثما لا يلتفت الناس إلى موكبه وقد عينه خايربك محتسبا من جديد . أما الجهينى فصوتان للغائب الحاضر ، للمكبوت والمنطوق . أولهما « يعرف طريقه إلى الوعر ، إلى كوم الجارح ، ينقبض قلبه مستقر النبل والرماح ، لم يخطئه هدف فى ساحة المعارك والطعان ومنذ رجوعه يود لو رآه مولاه ، لحظة لا قبلها ولا بعدها ، يسمع لهجته ، يعرف أى الأفكار تدور فى عقل مولاه حوله هو ، شخصه هو ، أى الزمان الذى لا يعرف فيه الابن أباه . . . فى الهواء خمدة . . فى الهواء زمتة ، أهو الدخان الذى يظهر قبل قيام الساعة ؟ الجند الغرباء يغتصبون الأبكار على باب جامع المؤيد ، عند القبة التى انحنى فوقها مرات ومرات » . لم يذكر فى قبره ـ هكذا رأى السجن ـ ولم يذكر سوى الشيخ أبى السعود فى كوم الجارح . هنا ينطلق الصوت الثانى أن يذهب إليه : « لا تخف ، بالعكس نحن نريدك أن تعاود سيرتك معه كالزمن الأول تماماً ، نريدك أن تصبح محل ثقة : لا تنفره منك ، اذهب إليه ، ارتم على قدميه ، ابك ، ابك فعلا . . أنت ابنه الذى أنجبه ولم ينجبه » . و « ما نريده . . أن نعرف ثمين القول الذى يردده . آراؤه فى الناس . ما ينويه . هناك مريدون يذهبون إليه ، من هم ، إلى أين يذهبون ؟ . . هل يدخل عقلك أن الشيخ أبا السعود ، الشيخ الطيب الصالح الورع التقى يمكنه حمل سيف وذبح رقبة ؟ أنت أدرى الناس به . إذا كانت هذه نيته فعلا فهذا تغيّر لابد أن نعلمه لا لشىء (إلاّ) لنستفيد ونفيد . كيف يتحمل العمر الكبير الحرب والهجوم والكر والفر . لا تخبره عما نريد . أنت بهذا تنقل تعاليمه وحكمه إلى الخلق كلهم عن طريقنا » و « يا سعيد أنت قريب منّا . أنت منا . أنت بتاعنا » . ويتكرر الصوت الأخرس « أنت منا ، أنت بتاعنا » يكرره سعيد فى « صمت » . لم ينته الصوت بعد « لا أنت ولا أى مسلم مؤمن يرضى عما فعله ابن عثمان بنا . من هنا عزم الزينى بركات ، وبالمناسبة فهو يهديك السلام ويعتذر لك ، بوده لو رآك ، لكن عيون العثمانلية تندس حول بيته ، المهم عزم الزينى وتوكل على الله ، أن ينشىء جماعة تعمل فى السّر لا فى العلن ، جماعة من الشباب الشديد المجاهد أمثالك تقلق راحة الخنكار ، تهدم أركان الخيانة ، ما نطلبه منك يسير ، أن تقدم إلينا أسماء الشباب القادر ، الذى لا يتردد بالتضحية بذاته ، بنفسه ، ونضمهم إلى صفوف الجهاد ، أتفهمنى ؟ » ويتردد الصدى فى الصوت الصامت « يا سعيد أتفهمنى ؟ » . ولن نجد الجواب إلاّ سؤالاً من نوع آخر فى عنوان السرادق السابع والأخير « آه ، أعطبونى وهدموا حصونى » . أما السرادق السابع فهو الخاتمة التى يسجلها صوت الرحالة الإيطالى الذى سمع عن ظهور الزينى بركات « قال بعض المشايخ إنه يحاول لمّ الشبان لمجاهدة ابن عثمان لكن أحدهم أبدى شكا فى مقصد الزينى . . وعلمت أن خايربك أبدى رضاءه على الزينى ، فعندما دخل الغزاة مصر كان الزينى فى بيته مغضوبا عليه من طومان باى

السلطان السابق ، وكان مجردا من كل وظائفه ينوب عنه فى أهمها أحد نوابه السابقين . لم ينقض اليوم إلا وتحقق ما سمعت من أخبار قبيل العصر . سمعت المنادى يدق طبلا ، وقفت منتظراً ، رأيت ثلاثة جياد سوداء يمتطى كلّ منها فارس يحمل فى يده ميزانا وصنجا وعلماً رسم عليه شعار المحتسب سيفا مسلولا ، وخلفهم جواد أبيض ركبه الزينى بركات بن موسى ووراءه ركب شخص بدين لم أعرفه . الطريق خال ، الخراب الخفى ساع فى الفراغ ، الدكاكين كلها مغلقة ، حول الموكب الصغير فاحت رائحة نتن ، تطلع مارة قلائل ، أصغوا إلى دقات الطبل ، هزوا رؤوسهم ، لم يتوقفوا ، حاذانى الركب ورأيت الزينى يضع لثاماً حول وجهه » .

يتكامل على هذا النحو سفر التكوين كما قرأه الغيطانى فى سبعة سرادقات ، حيث تحمل الذاكرة نظاما دلاليا قاعدته القمع وقمته الهزيمة . وتحمل المخيلة المعنى المتعدد المستويات من خلال اللغة والزمان والمكان . وتتبدى أقنعة الفانتازيا فى تعدد الأصوات وتداخلها . نوعان من الأصوات يشاركان فى صنع اللغة : الأصوات الصامتة كالصوت الغائب والقارىء الضمنى ، والأصوات المنطوقة . لذلك كانت هناك لغتان : لغة التضمين المركب من النداءات والمراسيم والخطب والتقارير . فهى لغة « الرواية » ، ولغة السرد للأصوات الصامتة والناطقة ، فهى لغة الروائى . وبالرغم من تناص اللغتين ، أو بفضل هذا التناص ، تشكلت لغة جديدة ليست تراثية أو تاريخية.كما شاع ، وإنما هى لغة خاصة بالروائى ، وهذا وجهها العام ، وخاصة بهذه الرواية تحديداً ، وهذا وجهها الفريد . وبالتالى فهى ليست اقتراحاً قابلا للتعميم ، ولكنها مساهمة كبرى فى شق عصا الطاعة على لغة الرواية التقليدية ذات البعد الواحد . وفى الوقت نفسه ، ولأن اللغة ترتبط حكماً بمفهوم الزمان والمكان ، فإن لغة « الزينى بركات » قد شقت عصا الطاعة أساساً على كل من الزمان والمكان التقليديين فى الرواية ذات الصوت الأحادى التراتبى الوصفى الخارجى المحال دائماً إلى « واقع » مواز .

يتحرر الكاتب من قمع اللغة الزمانية المكانية القديمة عبر المخيلة ومستوياتها المتعددة للمعنى ، فالقمع ليس « موضوعا » للكتابة كما كان الأمر فى السابق ، وإنما هو مستنفر فى « عملية » تحرر الكاتب الأسلوبية والبنائية معاً . هكذا تتشكل أقنعة الفانتازيا بديلا لأقنعة الماضى أو الحاضر فى تشابك الذاكرة بنظامها الدلالى وتعدد الأصوات وتداخلها . ويفاجأ القارىء الضمنى بأن « الزينى » نفسه صوت غائب طول الوقت باستثناء مرة واحدة حين أصدر مرسوما . ويتبادل الرحالة الإيطالى الوهمى وابن إياس المؤرخ الغياب والحضور ، كالعلاقة بين صوت الجهينى وصوت ابن راضى . وتتحرر لغة الكاتب بما تحمل من زمان ومكان بهذا الجدل بين المكبوت والمكتوب ، بين الصوت والصمت . خمسة مقتطفات « خطية » من الرحالة الإيطالى ، ولكنه صوت حاضر ، فاللغة المنفية التى كتب بها أتاحت للكاتب أن يفرج عنها بلغته . أما المراسيم والتقارير والنداءات فقد أحضرت هى الأخرى الأصوات الغائبة للسلاطين والبصاصين . زكريا بن راضى وسعيد الجهينى وحدهما يحضران ويغيبان فى أطول حيز زمنى وأعرض حيز مكانى . كبير البصاصين ينطق ويصمت ثمانى مرات ، وسعيد يحضر ويغيب ست مرات . نطق الصوت وصمته أو غيابه وحضوره على هذا النحو المكثف يشكل البنية الذهنية المتناقضة ، فسعيد وزكريا فى الواقع الروائى هما الطرفان الأساسيان اللذان يصوغان مثلثين ، قاعدة أحدهما إلى أسفل والأخرى إلى أعلى ، حيث تلتقى قمتاهما المعكوستان فى نقطة الافتراق . وكذلك الأمر على نحو مغاير بالنسبة للزينى والشيخ أبى السعود ، كلاهما صوت غائب طول الوقت باستثناءات نادرة فيبدو كلاهما كالظل . لكن هذين الصوتين الرئيسيين الغائبين هما اللونان اللذان يكسوان المثلثين المتعارضين بالدلالة المركبة للفانتازيا وحركة أقنعتها . الدلالة التى تستمد حيويتها من تداخل الأصوات الواضحة والغامضة بحثا عن الرؤيا وسط الظلام .

هكذا ، شاركت « الزينى بركات » بلغتها الخاصة فى قراءة تكوين السلطة المتعددة الأوجه والموحدة النهاية بالقمع المهزوم . وكان كاتبها بذلك قد شارك فى تأسيس حداثة روائية على أنقاض المفاهيم التقليدية للتجديد ، وحداثة ارتبطت بموقع خاص فى الأرض الوطنية لتربح حق الحوار المتكافىء مع حداثات العالم .

بعد صدور « الزينى بركات » بعام واحد صدرت رواية « الهؤلاء » ــ ١٩٧٦ ــ لمجيد طوبيا (١٩٣٨ ــ) الذى يختار بدوره أقنعة الفانتازيا والتضمين لنسج نظامه الدلالى . وكما قرأ جمال الغيطانى ابن إياس فقرأنا نحن جمال الغيطانى ، كذلك قرأ مجيد طوبيا بعض صفحات مصر القديمة لنقرأ نحن مجيد طوبيا . والقارىء فى الحالين ليس راوية ، وإنما هو يقيم المسافة بين الواقع والفانتازيا . وبالطبع هناك فوارق عديدة بين أساليب « القراءتين » . ولكن المشترك هو مدلول « القراءة » مستوى من مستويات المعنى ، وتجسيداً للذاكرة الجماعية فى المفرد ، وإشارة إلى « المثقف » الذى تجلى عند الحكيم فى هيئة الخيال الشاعرى وعند محفوظ فى هيئة المحاكاة للواقع . ولكن المثقف عند هذين الأخيرين ، وبرفقتهما عبد الله الطوخى ، يشكل بنية أساسية ، بينما هو فى سفر التكوين عند الغيطانى وطوبيا يصوغ صوتا بين أصوات هى ذاتها أقنعة الفانتازيا .

فى البدء كان القمع ، هذا ما تجمع عليه دلالات المرحلتين الكلاسيكية والحديثة فى الرواية المصرية ، ولكن التكوين الذى يشتمل على القمع ــ الهزيمة ، هو الذى يمنح الحداثة جمالياتها الخاصة البعيدة عن الثنائية التوفيقية فى المرحلة الأولى ، حيث ينعدم المونولوج المنقسم تعسفا إلى سرد وحوار كما هو الحال فى مسرواية الحكيم ، وينعدم التوازى بين الصوت والراوية كما لاحظنا على « كرنك » محفوظ فى أحاديثها . هناك تداخل بين الأصوات فى عمل الغيطانى لا ينفرد بأحدها الراوية ، بل ليس من راوية واحد . وفى « الهؤلاء » هناك راوية ، ولكنه الصوت المضمر فى القارىء الخفى ، وليس مفارقا لبقية الأصوات « المسرودة » . ومن ثم تغتنى المنظومة الدلالية بمعنى القمع الذى يتجاوز مطاردة الأمن إلى مطاردة العدل .

غير أن « القراءة » فى عمل مجيد طوبيا هى المحرك الدلالى ، فسوف نكتشف أن الرواية قد بدأت بقراءة الراوية لكتاب بلغة ديار « إيبوط » يقول « إن دوران الأرض حول نفسها يحدث فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة » . نحن إذن فى قلب الفانتازيا من اللحظة الأولى ، ولكنها الفانتازيا الموازية التى اقتربت بالنص فى مواضع عدة من « الإسقاط » بسبب أحادية القناع و « حتمية » استدعاء التطابق بين النص وخارجه . ولكن الكاتب يخفف من وطأة هذا التطابق بالاعتماد على تداعيات الأقنعة التى تخترق النص بأدوات الكاريكاتير والتضمين الذى يعانق الذاكرة بالمخيلة . تعطل هذا الاختراق بعض النتوءات التى تبدو زوائد الإحالة إلى « الواقع » . فالإشارة إلى أحد أدباء إيبوط نصف المعروفين وشيوع ساعات التسجيل والأقلام الخاصة بالتجسس ومعاونة بعض المثقفين لأجهزة الأمن ومداهنة البعض الآخر لسلطة الحكم ، كلها إشارات تخرج بالسياق أحيانا عن إطار الفانتازيا التى كان يمكن استخراج الإشارات ذاتها من أدواتها الخاصة وليس بالإحالة الضمنية إلى « الواقع » ، مما كان يسلخ من الفانتازيا أقنعتها .

وقد اختار الكاتب « إيبوط » مكانا فانتازيا يحرره كليا من آلية الإحالات أو التوازى ، ولكن هاجسه فى الربط بين المكان الخيالى والمكان الواقعى هو الذى أوقعه فى التناقض بإخلاء النص من كثافة الدلالة وتركيب المعنى ، لدرجة اضطرار الكاتب إلى القول بأن « هذه الرواية لم تقع هنا ، لم تحدث الآن ، وإنما حدثت أحداثها إبان زمن غير مؤكد وفى بقاع غير معروفة . . لذا لزم التنويه » . وبالطبع ، فهو تنويه عكسى تماماً ، يلفت نظر القارىء ويتحاشى الرقيب ــ وهو أيضا قارىء ــ ولكن على حساب الكتابة .

تلتفت عيون الأمن إلى حامل « المعلومة ــ المقروءة » عن دوران الأرض فى اتجاه مضاد لدوران عقارب الساعة ، بمجرد أن يلجأ إلى جهاز الإعلام . وبالرغم من المستوى المباشر للمعنى فى هذه « القراءة » التى تؤكد تخلف إيبوط عن العصر ، فقد شاء الكاتب أن يستفسر منه أحد الهؤلاء عن « مسألة أن ديار إيبوط السعيدة تسير ضد الزمن وليس معه » . وهذا تخفيف حاد لكثافة المعنى الذى تحمله على نحو أعمق الدلالة التالية أثناء تعقب « الهؤلاء » له ، فقد رأى فى ميدان كبير « آلة الزمن الموسيقية الضخمة ، وتحركات عقاربها تجرى على عواهنها ، وأصوات موسيقاها صخب وضجيج . . وقلت ، تدهورت آلة الزمن الموسيقية بعد أن كانت أعجوبة فى الدقة » . بهذه الأداة فى تجسيم الدلالة يكتسب التخلف معناه الزمنى . وكذلك الأمر فى تشابه الجاحظة عيونهم من الذين

يراهم بجانبه فجأة يجيبون على ما يفكر به سراً ، فإنها أداة حية في تجسيم الهؤلاء ، وأيضاً حين يأخذه أحدهم لزيارة المتحف المصرى ويتوقف به عند مومياء توت عنخ آمون ، فهذا هو المفتتح الدلالى للتناص الذى يتخلل بقية الرواية من صفحات التاريخ الفرعونى . والأداة هنا للمفارقة ، وليس المقارنة ، حيث إن الذى قاده إلى المتحف ، من الهؤلاء . بينما التناص ، الذى سيجىء ، يشكل تناقضا قاسيا مع البنية التى تمثلهم . هكذا يعود إلى جلسته الأولى فى الميدان الكبير « عند آلة الزمن الموسيقية التى عطبت حيث وقف الجاحظ « العينين » يودعنى : وبخصوص دوران الأرض هل أنت متأكد من أنها تدور أصلاً ؟ » . أما حين ذهب إلى مؤلف « الاكتشاف » بأن الأرض تدور فى اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة فقد كان الجواب هو الكلب الضخم الذى كاد يفترسه . وحين أراد أن يستفسر عن الأمر من جمهور أحد منتديات كرة القدم كاد أحد الفريقين أن يمزقه . وفى جميع الأحوال كان الجاحظ العينين الذى لا يدل على شخص بعينه هو الذى « يفسر » له ما يحدث . إنها القراءة الأخرى للمعنى الذى يبحث عنه .

ليست الجاسوسية إلاّ خيطا واحداً فى نسيج الرواية ، تفضى إلى القمع حقا ، ولكنها ليست مستهدفة بحد ذاتها ، كأن يتحول المثقف ـ المناضل إلى جاسوس تجسيدا لآلية القمع الجهنمية فى أعمال الحكيم ومحفوظ والغيطانى . ولعل مجيد طوبيا قد ركز على منظومة الجاسوسية مباشرة تركيزا بنائيا واضحا ، ومع ذلك فهى مجرد عنصر بنائى يشارك فى صناعة النظام الدلالى الأكثر شمولاً من التجسس . وحين كان لابد للراوية ـ القارىء أن يقف أخيراً أمام القراءة المضادة ، كان عليه أن يستمع لأحد الهؤلاء « لماذا أنتم قلقون هكذا أيها الشباب ؟ لكل إنسان تهمة ، ولكل تهمة أدلتها . . دع القلق وانهض معنا ، وصدقنى بأن لكل إنسان تهمة وأن لكل تهمة أدلتها » . ولم ينس صاحب الصوت أن يختتم « الوقت من ذهب . . وراءنا غيرك » . لكل مقروء قارىء ، فالقراءة والقراءة المقابلة يكونان النص ، والقراءتان متداخلتان عبر التناقض والتناص . وكما أن الهؤلاء مفردة وجمع ، كذلك الراوية ـ القارىء ، فهو مفرد وجمع ، وكذلك الأزمنة والأمكنة ، الجميع يتبادلون القراءة . وسوف نلاحظ أن « القطار » سوف يتخذ دلالة لم تكن قائمة فى الرواية التقليدية من قبل ، فهو هنا سفر التكوين من سبعة فصول ، وعربته السابعة ذات دلالة خاصة ، ومحطته الأخيرة فى الفصل السابع ذات دلالة أكثر خصوصية . ومن الطبيعى أن نرى الفرق كامنا بين سرادقات الغيطانى السبعة الدالة على الزمان والمكان فى تداخل يشى بمنظومة القمع والهزيمة ، وبين فصول طوبيا السبعة الدالة على سفر التكوين مرادفا للموت . ولكن المشترك ، خارج اللغة الروائية ، هو تأسيس الذاكرة الجماعية على قاعدة المخيلة الحديثة ، فالخلق مزدوج الدلالة : « الإله » أو السلطة الخارقة والمفارقة للكائن الذى قيل له كن فكان ، و« الكينونة » التى كانت بالقمع فماتت أو هزمت .

هذا هو إذن « الرجل المضغوط » الذى يوجز مكتبه نقطة الانطلاق إلى القطار ، وقد صاغه الكاتب على هيئة كاريكاتيرية تجسم سلطة الهؤلاء : صورة الديجم حاكم البلاد تغطى الجدران والتليفونات « السبعة » وجحوظ العينين والتصوير السرى الذى يفصح عن « قلق » الماثل أمامه . ويتخذ « القلق » فى فقرات عديدة وجهاً مغايراً لوجه « القلق » فى عمل الحكيم ، وأيضا الفتاة الواسعة العينين التى تتراءى لصاحبها المتهم دون أن نراها . ويفصح « المضغوط » عن المكبوت فى آلية القمع من خلال الحوار ، الأداة الرئيسية فى تحميل اللغة ظلال المعنى . « حتى الآن لا نعرف ما تهمتك على وجه التحديد . . لكن من المؤكد أنك متهم » والهؤلاء عيون فى كل شبر من أركان إيبوط الآمنة وآذان فى أبواب البنايات وتحت أسرة النوم . والاتهام هو سلوك « قد خرج عن حدود المألوف » . والأمثلة على « صدق » هذه الصورة فى تناول اليد . ولأن « الوقاية خير من العلاج » ، فلابد من التأكد أن « ماضى » الماثل للاتهام يخلو مما يثير الشبهات ، فقراءة ما كتب عن دوران الأرض المضاد لاتجاه عقارب الساعة والإلحاح فى معرفة « الحقيقة » لا يخلو من الشبهة وضرورة التثبت من « الماضى » ، فكل الأمور يمكن أن تكون خاطئة وصائبة فى الوقت نفسه . لذلك لابد من القطار الذى يقول « الحقيقة » .

هذه قراءة الهؤلاء لأنفسهم ولغيرهم ، والقطار نفسه قراءة مزدوجة ، قراءة القارىء وقراءة المقروء . لذلك كان

هناك « خطان » فى جميع المحطات باستثناء المحطة قبل الأخيرة ، حيث أصبح الخط « منفرداً » .

الواقعة الروائية إحالة إلى الواقع حيث كان يؤخذ المشتبه فيه أو المتهم ــ البرىء إلى طول البلاد وعرضها لتتثبت إدارة الأمن العليا من مخافر البلاد كلها أنه ليس مطلوبا فى أية قضية أخرى . هذه الإحالة مجرد إطار خارجى للقطار القارىء ــ الذى هو ليس رحلة أو سفراً ــ وإنما هو الإطار الداخلى للتناص . كانت المدن تقام عادة حول ينابيع الماء والأنهار وعلى جانبى وسائل المواصلات ، أما نظرية الهؤلاء الجديدة فهى أن المدن تقام حول المخافر رمز الأمان . والمندوب المرافق للراوية ، القارىء الخفى ــ المتهم يشرح هذه النظرية بحماس ، وعندما يسأله هذا المتهم البرىء عن الذين اصطحبهم من قبل يجيبه « جميعهم أمثالك » . ويلاحظ المتهم ، القارىء أن رصيف المحطة يكتظ بأزواج كثيرة من الرجال وأزواج من النساء ، الرجل مع الرجل والمرأة مع المرأة ، ويدرك على الفور أن أحد الرجلين من الهؤلاء وأن إحدى المرأتين من الهؤلاء ، وكأن سفينة نوح قد انقلبت ولم تعد تضم ذكراً وأنثى من الكائنات ، بل انقسمت الدنيا إلى متهمين أبرياء فى جانب والهؤلاء من جانب آخر ، وإذا كانت المخافر التسعة والثلاثون قد أيدت براءة المتهم ، فإن كلاب المخفر الأربعين لم تتخلف عن الشهادة ذاتها . وكدلالة رقم سبعة فى سفر التكوين ، فإن الرقم أربعين المأخوذ عن الطقس الفرعونى بعد الوفاة ، يستمد مدلوله الروائى فى المدخل إلى التناص مع الرمزين المصريين القديمين ايبؤور والفلاح الفصيح والرمز التاريخى لرمسيس الثانى . هنا لا يعود الرقم الأربعون « بعد » الوفاة ، وإنما يغدو المخفر الأربعون « قبل » أن يصبح الخط الحديدى منفرداً كالنبوءة لسكة الندامة « اللى يروح مايرجعش »

لذلك تبدأ « نقوش المخفر الأربعين » ــ المدخل التمهيدى إلى التناص ــ بعنوان فرعى صغير « فى البدء » وبعدها مباشرة « وجدت الزنزانة صغيره معتمة » . وفى اللحظة عينها التى تكررت سابقا ولاحقا تتراءى الحبيبة ذات العينين الواسعتين « كم أحن إلى همسات حبها وأناملها الناعمة تداعب شعرى فى ود .. لكنى تخوفت من تلميحات الرجل المضغوط عنها ، ومن صورها التى يحتفظ بها داخل المظروف » . هذا الكائن الذى يظهر دائماً كالتجلى الخارق لحظة المحنة ، والذى يشترك فى رؤياه القارئان المتقابلان ــ الهؤلاء والمتهم البرىء ــ سوف تتراءى له مرة وأخرى فى القطار المحاذى ، ضمن راكبات الدرجة السابعة التى تحمل المتهمات المشتبه فيهن اللائى يقمن بالطواف على المخافر مثله . إنها هى وليست هى . ولكنها « هى » التى تظهر فجأة وتختفى فجأة فى سياق المصير المشترك ، إنها « المطلوبة » قبله وبعده ، جزء منه لايتجزأ ، ولكنها فى التناص مع مصر القديمة تصبح الكائنة فى التضمين وجهاً حاضراً لمصر ذاتها عبر الأزمنة . إنها اللحظة الوحيدة التى تكشف خلالها أقنعة الفانتازيا عن وجه النص . كان التضمين الأول فى النقش المحفور داخل الزنزانة « انظر ، فى البدء كذب الدياجم » . ومن الآن فصاعداً يستخدم الكاتب هذا المصطلح ــ المفردة « انظر .. » . فالرؤية التى ينبه إليها المصرى القديم شاعرا كان أو فلاحا فصيحاً ، تتحول إلى أداة حديثة للنظر « وسط الظلام » ، وظلام الزنزانة فى هذا المعنى جزء من الظلام الشامل ، فالعجوز الذى نقش الكلام المحفور « انظر ، فى البدء كذب الدياجم » يرى نفسه فى الظلام حاضراً « منذ الأزل » فهو المستمر استمرار الحبيبة الواسعة العينين ، وقد كانت له مثلها تماماً ، لذلك استمر فى الحفر « فى البدء كذب الدياجم ، ثم الملاك والتجار ، ثم الساسة والمثقفون .. انظر ، ففسدت الرعية وعم الفساد بأرجاء البلاد » . ويضرب مثلاً برمسيس الثانى الذى كان يكذب ويكذب حتى صدقه الآخرون من المعاصرين له والقادمين من بعده . ونفى «الحقيقة » هو الذى أتى بالعجوز إلى هذا « الجحر » فى هذا المخفر ، وهو نفسه الذى يضع كل متهم فى العربة السابعة من القطار . هذا النفى للحقيقة هو نفسه على الوجه الآخر نفى للحبيبة التى يقتنى صورها الهؤلاء بينما هم يعزلونها عن عشاقها ، بل إن الزنزانة والقطار والخط المفرد هى الأسوار التى تمنع هذا العشق ، ومن ثم فالحقيقة هى الحبيبة ذاتها المسموح لها بالتجلى فى الخيال المفارق ، والممنوعة أصلاً من التحقق أو التجسد . ولكن الكاتب يمنع هذا المستوى من المعنى أن يواصل جريانه فى التواتر السردى ، ويعرى الفانتازيا بكثافة أقنعتها الشعرية حين يعمد إلى الحوارات التى تحيل الدلالة إلى مستوى أحادى مسترسل فى الارتباط بالمرجعية الواقعية . وهكذا يعود مرة أخرى إلى أحوال المثقفين خارج النص بأسلوب

« الإسقاط » المباشر الذى يمزق أحيانا أوصال البنية المركبة للنظام الدلالى فى النص . وهو الأمر الذى يؤثر على التضمين ،فالأجزاء المنسوبة إلى إيبؤر والفلاح الفصيح تمنح كامل طاقتها للتعبير عن ما هو أكثر تركيبا من هذا التعليق « إن الانهيار النهائى للروح المصرية جاء مع إنكار الحكام على الناس حق الكلام » . وإذا كان توفيق الحكيم قد اقتصر على هذا المعنى ، دون تضمين ، فى « بنك القلق » ، فإن إيبؤور والفلاح الفصيح يقولان ما هو أعمق ، الأمر الذى سبق لنجيب محفوظ فى محاولة التجديد خلال الستينيات أن وظفه خير توظيف فى « ثرثرة فوق النيل » . وهناك نوع آخر فى عمل طوبيا يمكن تسميته بالتناص الكاذب ، حيث يفترض الكاتب ــ بالإحالة إلى المرجعية الواقعية الخارجية ــ ما ينسبه إلى التاريخ القديم لمجرد « الإسقاط » المباشر أو قياس الشاهد على الغائب . ولكنه فى الوقت نفسه يدفع العجوز سجين الجحر إلى مستوى آخر من المعنى فيزداد تركيبا على هيئة قاضى كان يحكم بالعدل فطردوه من العمل . ثم أصبح هذا « الطواف » فى القطارات يركبها من أول الخط إلى آخره وبالعكس ، دلالة على الدائرة المغلقة التى أحيل إليها فى الاستيداع . حكم فى قضايا ثلاث بالبراءة المشروطة : قضية سرقة أبلغ فيها الموظف الصغير عن سرقات رؤسائه فكان نصيبه خصم نصف شهر من مرتبه ، ولم يرَ بدا من سرقة ما يساوى المبلغ المخصوم . حكم القاضى ببراءته حتى يحاكم رؤساءه فيعيد محاكمته . وقضية بغاء اتهمت فيها امرأة ينم وجهها عن سوء التغذية ، بينما يسكن القاضى فى عمارة فيها خمس عشرة شقة مفروشة مملوكة لبعض أصحاب المناصب مع أن الشقق تدار لأغراض مشبوهة . وحكم للمرأة بالبراءة إلى أن يستطيع حبس الكبار ، وحينذاك يحبسها . أما القضية الثالثة فكانت جريمة قتل ارتكبها فلاح أزهق روح موظف جمعية السماد والبذور ، وكان قد أعطاه بذوراً فاسدة أنبتت زرعا هزيلا ، وأعطاه سمادا مغشوشا قتل الزرع الهزيل ، فما كان من الفلاح إلاّ أن قتل الموظف . وحكم القاضى ببراءة الفلاح الذى حقق « العدالة » . وجاء نصيب صاحب هذه الأحكام بالفصل من منصة القضاء . لقد جاء اختيار « القاضى » المتجول داخل القطار ، يتبادل الأوراق المنزوعة من تاريخ مصر القديمة مع المتهم ــ البرىء ، بصفته قارئاً ومقروءاً ، قراءة مزدوجة ، تناص مشخص وتناص الكتابة كالعجوز والحفر على جدران الزنزانة ، دائرة مغلقة تزيد البنية تركيبا . وراحت الحبيبة النائية تتراءى فى « الألم » الذى عاوده على مصيرها ، وهى من راكبات القطار الاخر ، وقد أصبح الآن الخط الحديدى منفرداً ينذر بالذهاب دون إياب . وفى الورقة التى كان بها الساندوتش ملفوفا ، أقبل التوازى ــ وليس التناص ــ بين ما جاء فى الجبرتى عن إحدى الكوارث التى جعلت الناس يرونها « يوم القيامة » والكوارث التى لاحت فى أفق مصر المحروسة . هذا هو المخفر الأخير فى الصحراء البعيدة . والسؤال الذى يردده المندوب وقد سبق للرجل المضغوط ، هو الدائرة المفتوحة على كل الاحتمالات : أصواب هذا أم خطأ . وينفر الكاتب نهائيا من القيود التى تفرضها أقنعة الفانتازيا ، فينطق المندوب بأن المخفر الصحراوى بين الرمال خصصوه لسجناء الرأى ، قريبا من اضواء النفى وبعيدا عن القراءة المؤذية للعيون . كان سجين الجحر قد أوصاه بأن تجارب « الأوساخ » بطريقتهم ، وأن لا فائدة من اكتشاف العبرة بعد فوات الأوان . وكان لابد لواسعة العينين ذات الهمسة الآسرة أن تعاود الظهور فى أحلامه المقهورة لحظة المحنة فى عنفوانها . هذا المخفر هو « الأخير » محطة النهاية . وكان المندوب قد أخبر المتهم الذى حصل على براءة المخافر الأربعين أن السابقين جميعا « مثله » ، وفى هذه المرة حدد له أن الرجل الأخير الذى اصطحبه كان وديعا طيبا مثلك تماماً » ، وما إن وصل إلى هنا بعد مئات وآلاف البراءات التى حصل عليها أمسك به الضابط صائحاً صيحة الفوز « لقد كنت أنتظرك أيها المجرم . . لا أحد يفلت . . لا أحد » . كانت الوداعة والطيبة قد صنعت « المماثلة » بين الاثنين ، فليس المخفر الأربعون إلاّ الاحتفال المأتمى المسبق ، لأن هذا الاحتفال لن يعود ممكنا بعد وصول المتهم ــ البرىء إلى المخفر الصحراوى حيث فوجىء « بما هو موجود أمام الباب الخلفى ، عدد كبير من الأحجار الضخمة الملقاة فوق الرمال وعلى مسافات شبه متساوية » . إنها تبدو أشبه بشواهد القبور ، يهمس ، فيعترف له المندوب ــ إضافة إلى الطيبة والوداعة ــ بالذكاء . ولأن منطق الهؤلاء المراوغ يحدد القراءة بأكملها فى السؤال « أصوابٌ هذا أم خطأ » ، ولأن الخط بين الصواب والخطأ متكافىء ، فإنه عند « تخيير السابقين لك بين البقاء هنا أو العودة اختاروا المكوث » خشية

تكرار الرحلة الطويلة المرهقة : « لقد فضلوا جميعهم البقاء هنا عن خوض تجربة الإياب ، والمواطن حر فى ذلك » بالرغم من ان خطأً حديديا للإياب لم يكن هناك . لم يكن ثمة مفر من أن يتبع المندوب عبر عتبة الباب الضيق الخفيض ، فإذا عاوده السؤال عن تلك الأحجار فوق الرمال طلب منه أن يتبعه ، حيث الظلام وفقدان الرؤية وحشرجة الأنفاس والأصداء المزلزلة : « كما قلت أنت أيها الوديع الطيب ، فهذه الأحجار هى بالفعل شواهد قبورهم . . قبورهم . . قبورهم . . هم » . ونلاحظ أن صيغة الخاتمة هى الجمع الغائب ، أما الحاضر المفرد فلن يكون صاحب الكلمات الأخيرة . مندوب الهؤلاء هو صاحب الكلمة ، فالقطار الذى يرادف السفر يرادف الموت . الموت الذى يجيء مفارقاً لبراءة المتهم . والقطار الذى لا يرمز إلى « رحلة » هو متحف التضمين الذى يشى بالقمع الذى يصل بالهزيمة إلى حد الموت . للقطار إذن نقطتان للبداية ، أولاهما الزنزانة وعجوز الجحر الذى ينقش التناص على الجدران ، فهو القطار الممتد من مكتب الرجل المضغوط فى الحاضر ، والعجوز السجين « منذ الأزل » هو الماضى الحاضر . والنقطة الأخرى ، داخل القطار ، هذا القاضى المحكوم عليه بالدوران حول نفسه كدوران السيد والفرفور عند يوسف إدريس . ولكن هذين يبحثان عن حل للخروج من الدائرة المغلقة ، أما قاضى الهؤلاء فدائرته محكمة الإغلاق . والمفارقة أن « الفرافير » يبحثون عن عدالة كونية ، بينما القاضى عند مجيد طوبيا يبحث عن العدل النسبى فى « إيبوط » وليس فى العالم .

إن البحث عن رؤيا يصوغ الرواية على هيئة سؤال هو المحرك الرئيسى للنظام الدلالى : لماذا تدور الأرض فى اتجاه مضاد لاتجاه عقارب الساعة ؟ والموت ليس « عقوبة » الهؤلاء لمن يجرؤ على السؤال ، بل هو « نهاية » إيبوط ذاتها طالما مضت فى طريق معاكس للزمن . الموت إذن ، هو الهزيمة المضمرة فى سلطة القمع ، دون أن يموت السؤال تحت شواهد القبور المنثورة على مسافات متساوية فى رمال الصحراء .

وبالرغم من أن غياب العدالة وحضور القمع يبنى الرواية فى صيغة سؤال ، فإن اختزال الدلالات الممكنة والمحتملة فى امتناع « الكلمة » عن التحقق دفع رواية « الهؤلاء » إلى التبسيط والأحادية : فى اعتماد الحوار بناء لغويا متراكما بين السؤال والمسئول دون سياق مركب من عناصر « المسألة » المطروحة للبحث الروائى . وكذلك فى عمليات الإسقاط المباشر عبر ما أسميته التناص الكاذب مما أضر باتساق الأقنعة وكينونة الفانتازيا . . غير أن « الهؤلاء » أضافت إلى سفر التكوين الروائى المصرى الحديث علامة جديدة على تواصل مفهوم الحداثة فى ارتباطها العميق بما نهض به جيل الستينيات من حفر عند الجذور وإخلاء « أرض الوعى » من أنقاض معادلة النهضة المهزومة .

بعد خمسة عشر عاماً من صدور « الهؤلاء » نشر يوسف القعيد (١٩٤٤ —) روايته القصيرة « مرافعة البلبل فى القفص » ١٩٩١ . وكان قد كتبها قبل هذا التاريخ بعامين . كان الإطار الاجتماعى للمرجع الواقعى المباشر قد تغير منذ نهاية الستينيات حتى شرع الغيطانى فى التفكير بالخطوط العامة لرواية « الزينى بركات » . كان الإطار المرجعى للنظام الشمولى فى ذلك الوقت قد اكتمل ، وأضحت لوحته واضحة الخطوط والأضواء والظلال من الألف إلى الياء . وقد ساعد هذا الاكتمال الروائى فى استكناه العام وراء الخاص والفريد . أما « الهؤلاء » فقد كتبها صاحبها والنظام الاجتماعى فى لحظة تحول بالغة التعقيد بالانتقال من المركزية الاقتصادية إلى الليبرالية الاقتصادية ، ومن الشمولية السياسية إلى التعددية الشمولية إن جاز التعبير عن السماح لبعض رموز المعارضين بالعمل تحت سيطرة ترسانة قمعية هائلة من القوانين والإجراءات . فى لحظة التحول هذه التى ناءت بالعدل ولم تستجب لنداء الديموقراطية ، كان المجتمع فى حالة « سيولة » ، وسلم القيم فى حالة «انقلاب » ، وكان هذا المرجع هو الذى فرض أصداءه المرتبكة على بنيان « الهؤلاء » فى بحثها عن الثوابت والمتغيرات فى سيولة أقرب إلى لغة الصحافة اليومية . ولكن هذا المرجع كان قد استوى خلال خمسة عشر عاماً على قدر من التماسك ، فاستغنى عن بعض التناقض بين الليبرالية الاقتصادية والتعددية الشمولية التى أفضت فى خاتمة المطاف إلى إنهاء الرمز السياسى الأكبر لهذا التناقض . ولكن الآلية الاجتماعية للنظام الجديد استمرت فى عملها حتى أصبح

هناك نسيج من العلاقات والقيم على قدر من التجانس ، هو المادة الروائية فى عمل يوسف القعيد ، وهو بذلك يحصل إلى حد ما على ما سبق للغيطانى الحصول عليه من لوحة مكتملة . وأقول « إلى حد ما » لأن مرجع الغيطانى كان قد اكتمل بحسم الهزيمة الشاملة .

ولكن الروايات الثلاث تتشكل حداثتها ، على مستويات عدة ، من سفر التكوين بدلالته الفكرية والجمالية ، وأيضا من اتخاذ أقنعة الفانتازيا تركيبا — بالتناص والتضمين لتعدد الأصوات .

يختلف تعدد الأصوات عند القعيد اختلافاً حاسماً عنه فى روايات « وجهات النظر » التى تتعدد حول حادث واحد أو واقعة واحدة ، لأننا منذ البداية لسنا أمام حادث أو واقعة ، وإنما نحن أمام « البراءة » فى قفص الاتهام ، وبالتالى فالمحاكمة فى « مرافعة البلبل » تشبه القطار فى « الهؤلاء » ، ولا علاقة لها بالمحاكمات المعروفة فى الروايات التقليدية والتى تنشد أيضا تعدد وجهات النظر فى « قضية » واحدة .

فى « القفص » عدة نساء متهمات بممارسة البغاء ، بينهن واحدة تجيب عن الأسئله كلها بكلمة واحدة هى « غزلان » ، والمفترض أن هذا هو اسمها دون أن يكون هناك أى دليل على ذلك . لا تتكلم ، فهى صوت غائب ، حاضر من خلال ضمير المخاطب . لا تنطق بغير الاسم إذا كان حقا هذا هو اسمها ، فقد تكون مجرد « كلمة » — صورة ، دلالتها فى الصوت والتكوين . يراها القاضى والضابط والمحامى والكاتب (الصوت وليس الروائى) فى القفص كبقية المتهمات ، ولكنهم يرونها فى الوقت نفسه على غير هذا النحو . هى التى تصوغ كينونتها الروائية . ضمير المخاطب يركز على محاولتها « الإمساك بالطفولة الهاربة » فإذا ابتسمت فإنها « قطع من النور تضىء ظلال وخفايا جمالك الجميل » ، وأمنيتها المخبوءة « أن تعد هذه النجوم » . ليس أمامنا سوى البراءة لا من تهمة ، بل البراءة الكاملة المطلقة ، هكذا يصبح قفص الاتهام فى المستوى الأول للمعنى منصة القضاء ، وخارجه المتهمون الأصليون . تلك هى بداية عنصر المفارقة . تتعدد الأصوات بعدئذ ، وكل منها ينطق بضمير المتكلم ما هو نسبى ، فإذا تجمعت الأصوات كانت « الحقيقة الواحدة » . مونولوج الضابط يردد ، كالصلاة ، حكمة « الهؤلاء » فيبدأ النص « الموت قبل الحياة ، العقوبة قبل النجاة ، التهمة أولاً ثم يدوخون السبع دوخات بحثا عن البراءة المستحيلة » . لذلك فهو يبحث عن « زبون من أولئك الذين يتكلمون ليلا ونهاراً عن هموم الوطن » حتى يستطيع أن يقفز القفزة الكبرى فى أجهزة الإعلام والمناصب . هنا يقع التناص غير المكتوب ، فقد ظن غاية الظن أن محاكمة كتاب « ألف ليلة وليلة » — الذى لا يذكره بالاسم — هى الجسر الذى سيقفز به إلى الهدف . والدلالة المضمرة فى هذا التناص بين محاكمة الكتاب ، ومحاكمة هذه المرأة ، أن « ألف ليلة » ، رمز الإبداع الشعبى المجهول المؤلف بل المؤلفين عصراً بعد آخر . وقد أفلت الكتاب من المصادرة فلم تحدث « المعجزة » التى يطمح إليها الضابط ، وإنما حدثت معجزة أخرى « إنه النهار الفريد الذى لا يزال مستمراً » . ذلك هو قناع الفانتازيا بالتماثل بين ماهية الإبداع الذى أفلت من المصادرة وماهية غزلان التى لم تفلت « تلك الكائنة الخرافية ، ترفض أن تتكلم ، لم تنطق سوى ما نتصور جميعا أنه اسمها الأول » . ولا يدع لنا فرصة الحيرة أمام هذا التماثل بين ماهية الكتاب وماهية المرأة ، فيبدو للضابط — لا لأية شخصية أخرى — « أن هذه الغزلان قد خرجت من بين صفحات الكتاب إياه . وهذه الغزلان قد تكون تعريفا للمفرد وقد تكون تعريفاً للجمع . ولكن هذا الكتاب — الغزلان هو التناص المضمر « فى كل قضية يخرج إلى إنسان آخر من سكان هذا الكتاب ، أى كتاب هذا ؟ أى كتاب ؟ » . والسؤال يصبح على لسان الضابط — ممثل القمع — محرك المفارقة التمهيدية للنظام الدلالى فى الرواية . وإذا كان الضابط يبحث عن المجد والمنصب فلم يجد سوى غزلان وقضيتها التى لا تتيح له مجداً ولا منصبا ، فإن « الكاتب » صاحب الصوت الثانى يبحث عن « دوخان الشهرة » ، وقد أدمن حضور المحاكمات بحثا عن مادتها حتى رأى هذه المرأة فأيقن أنها « من المستحيل أن تكون مثلهن » . لذلك تصدر عنه دون سواه الأسئلة التى تشكل غزلان جوابها السرى : « ألم يجرب (القاضى) التعب والضنى والإرهاق الذى تولده مرارة اصطدام الكلمات مع بعضها ؟ » اختراقا لدلالة الصمت الصاخب فى حنجرة غزلان وعينيها وكل كيانها . وهو ذاته صمت الكاتب المتكلم ،

فتغييب الكلام هو الدلالة التى تربط بين الاثنين ، كالدلالة القائمة بين محاولة مصادرة ألف ليلة ومحاصرة غزلان . والسؤال الثانى : « هل يأتى يوم تكف فيه هذه الفاتنة عن أن تكون فاتنة ؟ » ، وبعدها مباشرة « الكتابة مهيجة للشهوة » . والربط بالغ الكثافة بين ما جاء بضمير المخاطب عن خفايا « ليل جمالها الجميل » ، وبينّ تحريض الكتابة على اشتهاء هذا الجمال قبل فوات الأوان . أما السؤال الثالث فهو « متى تشتبك نظراتى ونظراتها ، فى لقاء أحلم أن يطول حتى آخر لحظة من العمر ؟ » . لنلاحظ هنا أن الكتابة المهيجة للشهوة قد توازت مع « الجمال الجميل » الذى يخشى عليه من المستقبل ،

ومن ثم فالإخصاب المحتمل بين الكتابة كفعل جنسى وبين الجمال المحاصر فى الحاضر يفضى إلى « الحلم » باشتباك النظرات لا أكثر . ومن المثير أن الضابط الذى رأى فيها « غموضا ضبابيا » تتوازى رؤيته مع رؤية الكاتب لرموش عينيها المعلقة « على تخوم أشياء كثيره مدهشة وغامضة ، ربما جرت من قبل ، وقد تحدث فى الأيام القادمة » . ولكن « الكاتب » هو القارىء الضمنى فى السرد الذى يكاد يخلو من الحوار ، وتواتره متعدد الأصوات يجعل لهذا الكاتب صوتين متداخلين،أولهما الدال على كينونة المرأة والثانى الدال على كينونة الكتابة . وكلاهما يصوغ غزلان فى حيز الاحتمال المكتوب واليقين المكبوت : مهرة الريح ، فرس النبى ، غزال البر إلى آخر هذه العناوين المقترحة للكتابة الممتعة أو المتمنعة . وبين اللفظين التباس المعنى بين القمع الخارجى والعجز الداخلى . وكما ارتبط الكتاب فى مخيلة الضابط بغزلان ، ارتبطت الكتابة فى مخيلة الكاتب بها أيضاً : « أشعر بألم الاحتباس عندما تتعارك الكلمة مع الكلمة ، من أجل الخروج . وهذا يجعلنى أتعس إنسان فى هذا العالم » ، وهو ذاته الحبس والاحتباس فى صوت غزلان .

أما صوت المحامى ــ فى مونولوج خطبة الدفاع ــ فلم يضف سوى دلالة الصمت . كانت المفاجأة الأولى أنهم قالوا فى العنوان المدون بالأوراق « لا توجد إنسانة تحمل هذا الاسم » ، وأن الحكاية كلها لم تحدث قط ، وأن العنوان نفسه وهمى . وكان « شاهد الإثبات » مؤسس المفارقة الثانية ، فهو لا يعرف غزلان مطلقا ، ولكن ادعاء معاشرتها يزيح عن كاهله ما يعرفه الجميع من أنه عنين . هذا الرجل صاحب الصوت الغائب يضع الالتباس فى صيغة سؤال : « إن هذه الإنسانة مظلومة ، ومن فى هذا العالم لا يعد مظلوما ؟ خلق الإنسان ليظلم ، لكى يقع عليه ظلم الآخرين » . مرة أخرى يستخدم المؤلف الإحباط الجنسى شرطا عكسيا للبراءة ، براءة غزلان تفضح عجز الرجل ، وربما « الكاتب » من قبل وبقاؤها فى الأسر يستر العجز عند الأول والإحباط عند الثانى . « تداخل الظلم فى الظلم » يقول المحامى الذى لا يدرى هل يترافع عن غزلان أم عن نفسه : « يوجد يقين لا يقبل الشك لدينا جميعا ، إنها مظلومة ، ابتداء من القفص الذى تقف فيه ، وصولاً إلى المنصة » . ولأن الالتباس قائم فى « الصوت » ذاته قبل أن يظل خارجه ، فقد لجأ الروائى إلى أداة الصدى الملازم المتأخر عن اللسان ، فألحق مرافعة المحامى بما أسماه « إننى خارج خطبة المرافعة » فى بنية دلالية مزدوجة حيث استرسل المونولوج ، وإذا به لا يختلف عن مونولوج الضابط ، فهو « قليل البخت » لم يعرف طريقه إلى قضية « الكتاب » الكفيل بأضواء المجد . هكذا تتحد غزلان والكتاب بارتباط الذاكرة والمخيلة التى لا تتوانى عن اختيار منصب العمدة فى « عزبة غزلان التى توجد على شمال السما ، بدلاً من أصبح خفيرا فى متاهة هذا الكتاب الألفى الذى هز الدنيا كلها »

قاضى غزلان هو نفسه قاضى الكتاب . تلك هى خاتمة التوحيد بين محاكمتين ومتهمين بأعتبارهما محاكمة واحدة ومتهما واحدا ، فإذا كان الحكم الأول قد أفرج عن الكتاب ، فإن غزلان ، أو الغزلان ، ما زالت فى « القفص » . إنه الالتباس الروائى الظاهر وقد أبدعه المؤلف فى موازاة التناص الخفى . قاضٍ واحد لمتهمين هما فى النظام الدلالى متهم واحد : الإبداع المكتوب والإبداع المكبوت . والالتباس فى إطاره المرجعى هو تلك الأنساق المتضاربة من الصوت والصمت ضمن « الانسجام » والتماسك الذى آلت إليه عناصر النظام الاجتماعى الجديد . إنه الاتساق المعلن يسكت عن الاختراقات الباطنة . وهذه الاختراقات تحكيها سيرة القاضى بضمير الغائب ، فهو بدوره صاحب « الكلام » ، صوت غائب ، تحمل مادة الحلم مكان اليقظة الصارمة فتسأله غزلان بدلاً من أن يسألها هو فى المحكمة الصاحية : أتعرفنى ؟ رأيتنى

من قبل ؟ السؤال الذى يفتح سياقا لمشهد المجتمع الجديد غداة انقلاب سلم القيم . قاض بلا سيارة ولا يسكن العاصمة ويعايش البسطاء الذى يناديه أحدهم « احكم بالعدل يا قاضى » . وهو الرجل الذى يعانى أيضا من العلاقة مع النساء . هذه هى الدلالة المشتركة فى علاقة الجميع بغزلان من ناحية وبالكتاب موضع المحاكمة من ناحية أخرى . ولكن غزلان « أكثر إنسان تفاهم معه » تسأله فى الحلم عما إذا كان يعرفها . والمسافة بين الحلم واليقظة هى المعرفة المليئة بكل ما طرأ على الواقع من تماسك مختل أو انسجام مزيف . يعرفها فى الناس الحقيقيين بخارج المحكمة وداخلها ، وفى حياته الجافة المضنية ، وفى القوانين التى تطبق على الضعفاء والفقراء وحدهم . عادت به المعرفة إلى الكتاب الذى كادوا يحرقونه بمخلوقته الجميلة ، « مخلوقة الدهشة » . كانت المحكمة الأولى قد حكمت بالحرق ، أما هو فقد رأى أنهم سيقتلون « الفاتنة الساحرة » التى لم يشك أنها من إبداعه الشخصى : « كتاب ليست له صفحة أولى ولا صفحة أخيرة . من المستحيل أن يدعى بشر أنه قرأه من الجلدة الأولى وحتى الجلدة الأخيرة » . وأيقن من أن « إنقاذ بر مصر يساوى » فألغى الحكم الأول بسطر واحد . ولكن ها هم يعيدون إليه المرأة ــ المعجزة فى القفص . يقول النص : « شارف على الجنون . . جنية أم نداهة ؟ ! » ، لا يدرى ما إذا كانت أنثى الكتاب الناجى من الحرق أم غيرها . « مجروح هو بجنس النساء . . يتمزق شوقاً إليهن ، وما إن يحدث الاقتراب حتى يبدأ على الفور التفكير فى الهروب » . وبإفراجه عن الكتاب « كانت لحظة النجاة هى نفسها لحظة فقدها ، لكنه عندما التقى بغزلان وجها لوجه كان لديه يقين لا يعرف مصدره أنها نفس الأنثى المدهشة الخارجة من قيعان الكلمات ومن رحم الأسطر » . إنه القاضى الواحد للمتهم الواحد بين لحظتين متصلتين بسياق موحد : لحظة القدرة على الحكم بالبراءة ولحظة انعدام القدرة بالتنحى « ويصاب ضوء النهار بحالة من التكدر . يأتى آخر النهار . كلمتان فقط تكفيان لوصف الأمر كله : الذبول والتلاشى » . هذا هو الفارق والمشترك بين قاضى «الهؤلاء» الذى فصلوه ، وقاضى « مرافعة البلبل » الذى تنحى ، والخاتمة واحدة فى الحالين . ولكن الحبيبة الواسعة العينين ذات الهمسة الآسرة التى كانت تتراءى للمتهم البرىء فى لحظات المحنة ، وهى ذاتها المتهمة البريئة فى « الهؤلاء » قد احتلت مكانها الأكبر فى « مرافعة » يوسف العقيد . إنها الصوت الصامت والغائب الحاضر هنا وهناك . ولكنها فى « المرافعة » احتلت مكانها فى « سفر » التكوين : مطلق البراءة وإجماع الأصوات ــ من مواقع مختلفة ــ على اعتبارها أصل الأصول والإطار المرجعى لكل ما جرى وما يمكن أن يجرى ، وارتباطها بلا حدود بالقفص والمنصة والقاعة يجعل منها الحقيقة الوحيدة عند الحقيقيين من أبنائها المظلومين داخل المحكمة والسجون ، وخارجها فى الحقول والأزقة والمقابر . إنها البنية الدلالية ذاتها لواسعة العينين فى «الهؤلاء» ، ويكمن الفرق فى دور غزلان وحجمها والتجليات المتناثرة لصاحبة الهمسة الآسرة ؛ هذا المشترك هو أقنعة الفانتازيا ، وأما المفترق فهو كثير .

وبدلاً من لزوم ما لايلزم فى « المرافعة » ، من حواش وزوائد فى تقديم الأصوات والتعليق على الخاتمة بصوت المؤلف المباشر ، كان باستطاعة يوسف القعيد أن يعمق من صوت « الكاتب » وصوت القاضى بما يضفى على غزلان وكتاب ألف ليلة أكثر من مستوى للمعنى ، فهما صوتان نادران يحتملان المزيد من الحفر عند الجذور والكتابة متعددة القراءات . وهما صوتان قادران على المزيد من النحت فى غزلان ذات السر المكنون فى الأعماق الذى أكسب « المرافعة » حداثتها الفنية الجميلة ، حين أضاف سؤالها الخاص إلى مجمل الأسئلة المتراكمة فى بنيات الرواية المصرية الجديدة حول القمع والهزيمة . وإذا كان القاضى هنا قد تنحى ، والقاضى هناك قد فصل ، فالقمع كائن وكامن ، والهزيمة واحدة .

ولكن السؤال الذى تطرحه الرواية المصرية الجديدة من داخلها هو الذى فرض على الفانتازيا أقنعتها فى سفر التكوين ، فكيف يغدو هذا السؤال إذا انتفت الضرورة لهذه الأقنعة ونحن على أعتاب سفر آخر من أسفار الحداثة ؟

« أولاد حارتنا »

بين الإبداع الأدبى والنص الدينى

طلعت رضوان

حقيقتان يشهد بهما تاريخ الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التى تخاطب عقل الإنسان ، رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجاً للبحث ، باختصار فهى الكتب التى تحترم الإنسان . والحقيقة الثانية أن المؤسسات الدينية كانت دائماً وراء المصادرة (لافرق بين مؤسسات رسمية أو شعبية ، سلفية أو معاصرة) . فعل الأزهر ذلك عام ١٩٢٥ مع كتاب « الإسلام وأصول الحكم » الذى كتبه القاضى الشرعى الشيخ على عبد الرازق ، لمجرد أنه ذكر أن « النبى محمداً ﷺ عندما حكم فى المدينة حكم كملك ، حكومة تقوم على ذات الأساس الذى كان موجوداً لدى القبائل العربية فى عهد ما قبل الإسلام »[1] ، ولم يكتف الأزهر بمصادرة الكتاب وإنما « أسقط عن الشيخ على عبد الرازق إجازته الدراسية وبالتالى عزل من منصبه » وتكرر موقف الأزهر المعادى للعقل عام ١٩٢٦ مع كتاب الدكتور طه حسين « الشعر الجاهلى » . وإذا قفزنا إلى الثمانينيات ، سنجد أن موقف الأزهر لم يتغير ، فبتأشيرة صغيرة من الشيخ عبد المهيمن الفقى صودر كتاب « مقدمة فى فقه اللغة العربية » للدكتور لويس عوض ، بعد أن طُرح فى المكتبات لمدة شهر تقريباً ، وشونت آلاف النسخ كالجثث فى نعوشها لتدفن فى مخازن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمنطقة أهرامات الجيزة ، بعد أن تحملت ميزانية الهيئة تكاليف إصداره ، لمجرد أن الكتاب كان يناقش « جذر » اللغة العربية . وكان الأزهر وراء مصادرة كتاب « الأنبياء فى القرآن الكريم » للدكتور / أحمد صبحى منصور . وصار دوى المد الدينى . أقوى من صوت العقل ، فيكتب أحمد بهجت مرتين فى صندوق الدنيا ضد رواية

« مسافة فى عقل رجل » للكاتب علاء حامد . وفى هذه المرة فإن ذراع البطش المعادية لعقل الإنسان لم تكتف بالمصادرة ، وإنما امتدت لاعتقال حرية الكاتب المادية ؛ إذ قبض على الكاتب علاء حامد ، وقضى فى السجن أربعة أشهر . شأنه شأن عتاة المجرمين ، وعندما أفرج عنه ، أفرج عنه «على ذمة القضية » .

الكتب السابق الإشارة إليها كتب تخاطب العقل ، أى أنها تستخدم لغة العلم ، وبذلك يكون مفهوماً هجوم المؤسسات الدينية عليها ، (وهى مؤسسات لا تستخدم إلا لغة الدين) ، فهل « أولاد حارتنا » تخاطب العقل وتستخدم لغة العلم ، حتى تتنزل عليها عصا المصادرة الأزهرية ؟

إن القراءة تجيب بالنفى ، وأكثر من ذلك ، فإن الخط العام والهدف الأساسى منها هو تكرار « وتأكيد » للمفهوم الدينى (التوراة والإنجيل والقرآن) عن خلق العالم ؛ فكان المفترض أن تباركها المؤسسات الدينية وأن تقوم بالدعاية لها والعمل على رواجها وانتشارها . فلماذا اتخذت المؤسسات الدينية هذا الموقف المعادى منها ، برغم أن الاثنين (المؤسسات الدينية وأولاد حارتنا) متطابقان حول فكرة « خلق العالم » ؟ إنها المباشرة التى قضت على « أولاد حارتنا » بالسكتة ؛ فمن ناحية ثارت المؤسسات الدينية لأن رمز الإله (الجبلاوى) ورمز الأنبياء (جبل « أى موسى ») ، (رفاعة « عيسى ») ، (قاسم « محمد ») يسهل على أى تلميذ فى الإعدادى أن يستحضر المرموز له . ووقعت المؤسسات الدينية فى حيص بيص ؛ فأولاد حارتنا لو انتشرت فهى تكريس طيب للفكر الدينىّ عن قصة « خلق العالم » ، ولكنها تنتهى بموت الجبلاوى (الإله) . فإلى أى جانب تنحاز المؤسسات الدينية ؟ انحازت إلى كفة المصادرة ؛ لأنه لا يعقل أن توافق على موت الجبلاوى ، بالإضافة إلى أن الفكر الدينىّ عن قصة « خلق العالم » لن يخسر كثيراً من قرار المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة والأناجيل والقرآن) فما قيمة النسخة المُقلَّدة ؟

أما الموت الحقيقى لها فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية ؛ فلا يقتل العمل الأدبى إلاّ المباشرة ، والفن لا يسمو إلاّ بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه .

إذن فقد جمعت « أولاد حارتنا » — لأول مرة — بين رجال الدين ونقاد الأدب ، ولكن من موقعين مختلفين ، وإن كان السبب واحداً ، أى المباشرة . وأظن قد آن الأوان لندخل تلك الحارة لندلل على كلامنا .

منذ الصفحات الأولى يطالعنا « الجبلاوى » ، ويقدمه الكاتب هكذا دون أدنى مواربة « وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط » (ص ١١ من كتاب « أولاد حارتنا » وأنا أعتمد هنا على طبعة دار الآداب — بيروت — الطبعة الأولى — يناير ١٩٦٧) .

والجبلاوى (أى الإله) إذْ يختار أدهم (أى آدم) ليدير الوقف ، برغم أن أدهم أصغر أبناء الجبلاوى ، فإن إدريس يقوم بدور إبليس نفسه بالضبط كما ورد فى القرآن الكريم ؛ ففى الرواية يخضع أبناء الجبلاوى لرغبة أبيهم بعد أن أظهروا اعتراضهم ، ولكن إدريس (إبليس) يظل على موقفه ، بل إنه يوجه كلامه إلى الجبلاوى صراحة « لن ترعبنى ، أنت تعلم أننى لا أرتعب ، وأنك إذا أردت أن ترفع ابن الجارية (أى أدهم) علىّ فلن أسمعك لحن السمع والطاعة » ، فيرد الجبلاوى « ألا تدرى عاقبة التحدى يا ملعون ؟ » (ص ١٥) . وإدريس « أولاد حارتنا » يخرج على طاعة الأب كما خرج إبليس على طاعة الإله : « وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلاّ إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين » (سورة البقرة آية ٣٤) . وكما طُرد إبليس من الجنة ، فإن الكاتب لا يغفل هذا فيطرد إدريس من رحمة الجبلاوى . وأحياناً يبلغ التطابق حداً بالغ الحرفية ، فالجبلاوى يبرر لأبنائه سبب تفضيله أدهم عليهم فى إدارة الوقف هكذا « أدهم على دراية بطباع المستأجرين ، ويعرف أكثرهم بأسمائهم ، ثم إنه على علم بالكتابة والحساب » (ص ١٤) . ألا يذكرنا هذا بما جاء بسورة البقرة « وعلم آدم الأسماء كلها » (آية ٣١ ، ٣٢) .

والجبلاوى يطرد إدريس بصورة شديدة القسوة . يقول له : « أمامك الأرض الواسعة فاذهب مصحوباً بغضبى ولعنتى . وستعلمك الأيام حقيقة قدرك وأنت تهيم على وجهك محروماً من عطفى ورعايتى » (ص ١٦) بل إن الكاتب — فى موضع سابق — يعلق على رد فعل إدريس إزاء موقف أبيه هكذا : « تلقى إدريس اللطمة بصبر ينفد ، إنه يعلم كم يضيق أبوه بالمعارضة ، وأن عليه أن يتوقع لطمات أشد إذا تمادى فيها » (ص ١٣) . وعندما يقرر الجبلاوى طرد إدريس من البيت فإنه يصيح بعد أن يغلق الباب وراءه : « الهلاك لمن يسمح له بالعودة أو يعينه عليها » (ص ١٦) ، أى أن باب التوبة مغلق تماماً . ولأن الكاتب لا يخوض بحر الإبداع الجميل الزاخر ، أى لا يخلق شخصيات إنسانية درامية ، فإنه يقع فى التناقض مضطراً ، فبعد أن قدم لنا الجبلاوى فى صورة الدكتاتور المستبد إذا به يصفه فى صورة مغايرة تماماً بعد عملية طرد إدريس « وعاش الإخوة فى وئام وانسجام بفضل مهابة الأب وعدالته » (ص ١٧) . فهذا التناقض — على سبيل المثال لا الحصر — يضع القارىء فى حيرة شديدة ، فهو يفترض أنه يتعامل مع « رواية » ، فإذا كان الأمر كذلك ، فكيف تجتمع للشخصية الواحدة صفتان متناقضان : (الاستبداد والعدل) إلاّ إذا كان الكاتب يريد لمقولة « المستبد العادل » أن تسود وهى مقولة لفظتها المجتمعات المتحضرة كلها . وعلى المستوى الإنسانى الروائى ، هناك تناقضات داخل الشخصية الواحدة ، مثل السكير المحب للخير ، أو حتى « اللص الشريف » أو الذى يوزع سرقاته على الفقراء . ويصل الأمر عند بعض الكتاب أن يصوروا « المومس الفاضلة » بشكل إنسانى ودرامى غاية فى الجمال والإبداع ؛ أما الاستبداد والعدل فهما نقيضان لا يجتمعان ، وهذا هو المأزق الذى وقع فيه الكاتب. ولا يبقى أمام القارىء إلاّ الاحتمال الأخر ، وهو أنه لكى يستطيع الاستمرار فى القراءة (قراءة كتاب أولاد حارتنا) فعليه أن يستبعد فكرة أنه يقرأ « رواية » ، لأن الكتاب ما هو إلاّ تكرار لما ورد عن قصة « خلق العالم » من وجهة نظر الديانة العبرية ، وبالتالى تنتفى عن الكتاب صفة الإبداع ، وهى العطر المميز لكل الفنون التى كتب لها الخلود .

ولأن عدد صفحات كتاب « أولاد حارتنا » ٥٥٢ من القطع الكبير ، فإن الإشارة إلى كل شخصية أو موقف أو جملة لتأكيد ما ورد بالفكر الدينى العبرانى عن قصة « خلق العالم » تبدو عملا عابثاً . ولأننا بصدد كتابة مقال لمجلة أدبية ولسنا بصدد كتابة دراسة مطولة ، لذلك سأكتفى بذكر بعض الأمثلة .

فكما أن الإله فى الديانة الإبراهيمية يقرر طرد آدم وحواء من الجنة ، كذلك يفعل الجبلاوى ويقرر طرد أدهم وزوجه ، وفى الحالتين فإن إبليس / الشيطان هو السبب ؛ ففى القرآن الكريم « وقلنا ياآدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين . فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين » (سورة البقرة الآيتان ٣٥ ، ٣٦).أما العهد القديم فيصف القصة هكذا « كانت الحية أحْيَل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الإله . فقالت للمرأة أحقاً قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة . فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل . وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا . فقالت الحية للمرأة لن تموتا . بل الله عالم إنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر . فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر . فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضاً منها فأكل . فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان . فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر » (سفر التكوين — الإصحاح الثالث الآيات من ١ — ٧) . وتستمر الآيات فى وصف اختباء آدم وامرأته من وجه الرب وإلى غضب الرب على الحية وعلى المرأة إلى أن نصل إلى قرار الطرد : « وقال الرب الإله هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً الخير والشر . والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضاً ويأكل ويحيا إلى الأبد . فأخرجه الرب الإله من جنة عدن ليعمل الأرض التى أخذ منها . فطرد الإنسان وأقام شرقى جنة عدن .. الخ » (التكوين — الإصحاح الثالث — الآيات من ٢٢ — ٢٤) ، (وفى القرآن الكريم انظر الآيات من ١٩ — ٢٤ سورة الأعراف) .

نحن إذن أمام ثالوث واحد :

الضلع الأول هو المعصية ، معصية آدم لأوامر الرب بعدم الاقتراب من شجرة الحياة « شجرة المعرفة » (ها هو الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً الخير والشر) ، بإيعاز من إبليس أو الشيطان أو الحية وتشجيع من حواء الزوجة .

الضلع الثانى هو « موضوع المعصية » أى المعرفة .

الضلع الثالث هو « عقاب المعصية » أى الطرد .

فإذا انتقلنا إلى كتاب « أولاد حارتنا » نجد تكراراً لنفس القصة مع إجراء تغيير بسيط لا ينفى ولا يزيل الأصل الدينى العبرانى لقصة الطرد ، فبدلا من الأكل من شجرة المعرفة ، نجد أن خطيئة أدهم فى أولاد حارتنا هى عصيان أوامر الجبلاوى ، والتسلل ليلا إلى الغرفة المحرمة على الجميع للوصول إلى « حجة الوقف » والاطلاع على الشروط العشرة (تغيير يشير بيسر إلى الوصايا العشر) . أى أن التالوث واحد ، سواء فى الفكر الدينى العبرانى أو فى « أولاد حارتنا » ؛ المعصية ، ثم موضوع المعصية ، وأخيراً العقاب وهو الطرد .

والمثال الثانى هو قصة خلق حواء من ضلع آدم : نجد « أولاد حارتنا » تكرر القصة الدينية العبرانية وتنقلها كما هى ؛ ففى العهد القديم نقرأ ما يلى : « ... **فأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام . فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحماً** » (التكوين — الإصحاح الثانى — آية ٢١).أما فى كتاب « أولاد حارتنا » فنقرأ « **ووقف أدهم يوماً ينظر إلى ظله الملقى على الممشى بين الورود ، فإذا بظل جديد يمتد من ظله واشياً بقدوم من المنعطف خلفه . بدأ الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه ، والتفت وراءه « فرأى فتاة سمراء** » (ص ١٩) .

هل هنالك دليل أقوى من ذلك ، يقطع بأن الكاتب تناسى صفته الأصلية كمبدع وأصر على أن يكون ناقلا ومردداً لما جاء بالفكر الدينى العبرانى ؟!

وكما أن آدم فى الفكر الدينى أنجب ولدين هما قابيل وهابيل ، فإن أدهم فى « أولاد حارتنا » ينجب ولدين أيضاً هما : قدرى (أى قابيل) وهمام (أى هابيل) ، ولأن الكاتب ملتزم بالقصة كما جاءت فى الفكر العبرانى ، نجده يكرر قصة قتل قابيل لأخيه هابيل (أو قايين وهابيل) كما يسميهما العهد القديم (انظر تفاصيل القتل — التكوين الإصحاح الرابع) . ولذلك فإن القارىء يعرف ما سوف يحدث فى الصفحات التالية ، وبالتالى لم تكن مفاجأة عندما نقرأ فى أولاد حارتنا أن قدرى (قابيل أو قايين) يقتل أخاه همام (أى هابيل) (انظر تفاصيل ذلك فى أولاد حارتنا ص ٩٥ ، ٩٦) . وحتى لا ينحرف الكاتب عن الفكر الدينى الذى ينقل عنه ، فإنه لا يكتفى بتكرار سرد الحادثة كما جاءت فى الكتب الدينية ، وإنما يحرص على تأكيد المعنى الدينى بصيغ أخرى (كتعقيبات المؤلف أو حوار الشخصيات الخ) ؛ فمثلا بعد أن قتل قدرى أخاه همام ، فمن الإنسانى أن تحزن الأم وتصرخ وتندب حظها وفجيعتها فى ابنيها (القاتل والقتيل) ولكن الأب يمنعها من التعبير عن مشاعرها الإنسانية . لماذا ؟ يقول أدهم (آدم) لزوجته : « **لا تصرخى ياوليه .. الشر من بطنك ، ومن صلبى خرج . واللعنة حقت علينا جميعاً** » (ص ١٠٤).إنه لا يمنعها من الصراخ فقط بل يقمعها بالبعد القدرى ، ومؤدى ذلك ترسيخ مقولة القدرية ونفى الصفة الإنسانية والاجتماعية ، والترويج لمقولة أن المجرمين والفاسدين هم هكذا لأنهم وُلدوا والشرخارج معهم من بطون أمهاتهم ، الشىء نفسه ينطبق على الصالحين . وهذه المقولات لا يمكن أن تدور فى ذهن الأديب والمفكر المبدع ؛ لأن الفنان يرسم عالمه على خلفية من الأبعاد الاجتماعية والسيكولوجية والاقتصادية ، ومن هنا يأتى خطاب أدهم (آدم) لزوجته متسقاً مع الشخصية حاملة الأفكار ، لا الشخصية الإنسانية كما تعارفت عليها الآداب والفنون .

إن شخصيات ومواقف الفكر العبرانى تلاحقك فى سطور كتاب « أولاد حارتنا » كلها ؛ فأدهم يصرخ فى وجه زوجته « اخرسى ياأصل الشر والتعاسة » (ص ٥٨) ، أى أنه يعيد صياغة المفهوم العبرانى عن حواء التى استمعت واستجابت لغواية الشيطان أو الحية[٢]. وأحياناً تصل المباشرة إلى حد الوضوح التام بلا أدنى مواربة . تقول زوجة أدهم وهى تمنى نفسها برؤية الجبلاوى (الإله) « أرمى نفسى تحت أقدامه وأن استغفره » (ص ٦٠) . ولأن أدهم هو آدم فإنه

(أى أدهم) بعد أن طُرد من نعيم الجبلاوى يشعر بالحنين إلى تلك الأيام التى كان يعيش فيها بلا عمل . والخطاب التالى يأتى على لسان أدهم ليؤكد وجهة نظره فى قيمة « العمل » . وهذا الخطاب دليل قاطع على أننا إزاء شخصية يستنطقها الكاتب بعضاً من مفاهيم التراث العبرانى ، وليست شخصية روائية بأى حال من الأحوال . يقول أدهم فى سخط لزوجته : « العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت فى الحديقة (أى جنة الجبلاوى التى طُرد منها) أعيش ، لا عمل لى إلاّ أن أنظر إلى السماء ، أو أنفخ فى الناى . أما اليوم فلست إلاّ حيواناً (هكذا) أدفع العربة أمامى ليل نهار فى سبيل شىء حقير نأكله مساءً ليلفظه جسمى صباحاً . العمل من أجل القوت لعنة من اللعنات ، الحياة الحقة فى البيت الكبير (بيت الجبلاوى / الجنة التى طرد منها) حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والغناء » فيرد عليه أخوه إدريس (إبليس) قائلا « نطقت بالحق ياأدهم ، العمل لعنة ، وهو ذل لم نعتده » (ص ٦١) . هل هذا الكلام فى حاجة إلى تعليق ؟

وكلما ابتعدنا عن الفن اقتربنا من التعميمات . فبعد شرح مطول لتاريخ الفتونة والفتوات ، يقول الكاتب عن أبطاله وعن حارته : « . . . وعمد الأقوياء إلى الإرهاب والضعفاء إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات » (ص ١١٧) . إننى لم ار ولم أسمع ولم أقرأ عن مجتمع كهذا ، لا فى المجتمعات الإنسانية ولا فى الروايات ولا فى الملاحم ولا فى الأساطير ؛ لأن كل مجتمع — مهما تدنت علاقاته الاجتماعية لا يمكن أن يخلو من المنتجين والشرفاء ، ولا يمكن تصور مثل هذا المجتمع الذى يصوره كتاب « أولاد حارتنا » ، مجتمع محاصر بهذا الثالوث الرهيب ، « الإرهاب والتسول والمخدرات » .

والعكس أيضاً صحيح ؛ فكلما خضنا فى التعميمات ابتعدنا عن الفن . ولنقرأ معاً — عزيزى القارىء — وصف الكاتب لأهالى تلك الحارة البائسة بأنهم جبناء لا يقاومون إطلاقاً . يقول الكاتب على لسانهم « ونحن لا ننال من الوقف إلاّ الحسرات ، ومن قوة فتواتنا إلاّ الإهانات والأذى ، على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى الهم صابرون . . . نشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيد ، ونومىء إلى الفتوات ونقول هؤلاء رجالنا » ويختتم الكاتب تلك الفقرة بجملة من اللغة الدينية البحتة فيقول « ولله الأمر من قبل ومن بعد » (ص ١١٧) .

فإذا انتقلنا إلى شخصية « جبل » فى « أولاد حارتنا » لاكتشفنا بسهولة ويسر أنها صدى شخصية « موسى » فى التراث العبرانى . فالطفلان — موسى وجبل — لقيطان ، ولكى يكون التطابق تاماً فإنهما لقيطا ماء (فى العهد القديم على حافة النهر ، وفى أولاد حارتنا « فى حفرة مملوءة بمياه الأمطار » — قارن بين سفر الخروج — الإصحاح الثانى وأولاد حارتنا ص ١٣١) وفى العهد القديم فإن ابنة ملك مصر (الفرعون حسب الاستخدام العبرانى) التى رأت الطفل وسمعت بكاءه ورقت له وقالت « هذا من أولاد العبرانيين » (الإصحاح الثانى من الخروج آية ٦ ، ٧) وفى « أولاد حارتنا » فإن هدى هانم (زوجة الأفندى ناظر الوقف) هى التى رأت الطفل وسمعت بكاءه فرق قلبها . . إلخ . وكما تربى « موسى » فى بيت الملك المصرى [الفرعون) كذلك ينشأ جبل ، وكما قتل « موسى » رجلا مصرياً كذلك يفعل جبل ، وإذا كان أحد العبرانيين يتشكك فى موسى (فى اليوم الثانى للقتل مباشرة) ويقول له « أمفتكر أنت بقتلى كما قتلت المصرى » (الخروج الإصحاح الثانى الآيات من ١١ — ١٥) فإن « دعبس » (وهو من آل حمدان مثل جبل) يقول لجبل « أتريد أن تقتلنى كما قتلت قدره ؟ » (انظر أولاد حارتنا الصفحات من ١٣٧ — ١٤٠ ، ص ١٥١) .

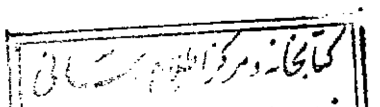
وإذ يصور العهد القديم لقاء « موسى » بربه إله العبرانيين وأنهما تكلما سويّاً عن ذل شعب بنى إسرائيل فى مصر ونزول الإله لينقذهم من أيدى المصريين ، فإن « أولاد حارتنا » — لأنها ليست رواية ، بل صدى لما جاء بالعهد القديم — لا تفوت الفرصة وتصور لقاء « جبل » بجده « الجبلاوى » . فى هذا اللقاء فإن « الجبلاوى » يحرض « جبل » على الثأر من ناظر الوقف (أى الفرعون) ومن الفتوات التابعين له (أى باقى المصريين) الذين يذلون ويضطهدون أسرة آل حمدان ، (وهى الأسرة اا ، تمثل الامتداد لسلالة الجبلاوى ، أى العبرانيين) . يقول « الجبلاوى » لحفيده « جبل » : « أنت

ياجبل ممن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة ، وما أسرتك إلاّ أسرتى ، وهم لهم فى وقفى حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياة يجب أن تكون جميلة » . وعندما يسأله « جبل » : « كيف السبيل إلى ذلك » ، فإن الجبلاوى يرد عليه قائلا : « بالقوة تهزمون البغى ، وتأخذون الحق ، وتحبون الحياة الطيبة » (قارن بين سفر الخروج — الإصحاحين الثالث والرابع وأولاد حارتنا من ص ١٧٦ — ١٧٨) .

وكما يذهب « موسى » إلى « الفرعون » من أجل بنى إسرائيل ، كذلك يذهب « جبل » إلى « ناظر الوقف » من أجل آل حمدان . تقول زوجة الناظر لجبل (وهى التى التقطته طفلا وربته) : « علمت بلا شك بعفونا عن آل حمدان إكراماً لك » فيرد جبل عليها : « الحق ياسيدتى أنهم يعانون ذلا ألعن من الموت ، وقد قتل منهم من قتل » ، فيقول الأفندى ناظر الوقف : « إنهم مجرمون ، وقد نالوا ما يستحقون » ؛ فيرد جبل عليه « المجرمون حقا هم الفتوات » (ص ١٨٤ — أيضاً قارن بين وصف العهد القديم للمصريين والفرعون فى سفر الخروج فى أى إصحاح تشاء ووصف أولاد حارتنا للفتوات وناظر الوقف فى فصل « جبل » لتكتشف بسهولة ويسر التطابق التام بين الرمز والمرموز إليه ، وأن الكتاب الثانى ما هو إلاّ صدى الكتاب الأول) . حتى سيطرة « موسى » على الثعابين نجد شبيهاً لها عند « جبل » (قارن بين سفر الخروج الإصحاح الرابع وأولاد حارتنا ص ١٩٠ ، ١٩١) .

فى العهد القديم نقرأ كيف انتصر « موسى » على المصريين : « فقال الرب لموسى مد يدك على البحر ليرجع الماء على المصريين ، على مركباتهم وفرسانهم . فمد موسى يده على البحر فرجع البحر عند إقبال الصبح إلى حاله الدائمة والمصريون هاربون إلى لقائه . فدفع الرب المصريين فى وسط البحر . فرجع الماء وغطى مركبات وفرسان جميع جيش فرعون الذى دخل وراءهم فى البحر . لم يبق منهم و لا واحد وأما بنو إسرائيل فمشوا على اليابسة فى وسط البحر والماء سور لهم عن يمينهم وعن يسارهم . فخلص الرب فى ذلك اليوم إسرائيل من يد المصريين . ونظر إسرائيل المصريين أمواتاً على شاطىء البحر . ورأى إسرائيل الفعل العظيم الذى صنعه الرب بالمصريين » (الخروج — الإصحاح الرابع عشر — الأيات من ٢٦ — ٣١) . فكيف كان انتصار « جبل » وآل حمدان على ناظر الوقف والفتوات التابعين له ؟ إن « زقلط » (الفتوة ، ممثل سلطة ناظر الوقف) يهجم هو ورجاله الفتوات على بوابة آل حمدان (آل جبل سلالة الجبلاوى) وعندما يصلون إلى الدهليز الطويل الممتد وراء باب الحوش ، يحدث التطابق مع النص التوراتى ، يقول الكاتب : « وما كادوا يتوسطون الدهليز حتى مادت أرضه بهم بغتة وهوت بمن عليها إلى قاع حفرة عميقة » (ص ١٩٦) . فهل هناك شبهة تجنٍّ عندما أقول إننا لسنا إزاء عمل إبداعى ، بل مجرد صدى لما سطره العبرانيون عن تاريخهم كما أرادوه ؟ لنقرأ كيف يصور الكاتب نهاية « زقلط » (رمز سلطة البطش عند المصريين) : « وتشبثت يدا زقلط بجدار الحفرة يريد أن يثب (بالضبط كحال الفرعون وهو يحاول رفع رأسه قبل أن يغرق) وقد تجلى الحقد فى عينيه وراح يغالب الإعياء والخور ويزفر أنات كالخوار » (لاحظ التشبيه بالحيوان) وبعد ذلك « انهالت عليه النبابيت حتى تهاوى إلى الوراء وتراخت يداه عن الجدار فسقط فى الماء وفى كل راحة من راحتيه قبضة من طين » (ص ١٩٦) . بعد هذه الهزيمة لممثلى البطش والظلم فإن شاعر آل حمدان يصيح : « هذه عاقبة الظالمين » (لاحظ اللغة الدينية) ، ثم يقول المتجمهرون من آل حمدان : « إن جبل قد أهلك الفتوات كما أهلك الثعابين » (ص ١٩٦ ، ١٩٧) والكاتب يتشكك فى ذكاء القارىء ، ويخشى أن يكون التقابل التوراتى قد أفلت منه ، فيعاود تذكيره على لسان « رفاعة » فى الفصل المعنون باسمه ، يقول رفاعه : « ليت الدهليز بقى لنا ، إنه دهليز مبارك . إذ فيه تقرر النصر لجبل على أعدائه » (ص ٢٦٧) .

وبعد هذا الانتصار الساحق لجبل يقول الكاتب « هاجم الجميع (من آل حمدان) بيوت الفتوات فاعتدت الأيدى والأرجل على أهاليهم حتى فروا بأرواحهم وهم يتحسسون أقفيتهم وخدودهم مصعدين التأوهات سافحين الدموع » وهذا غير نهب البيوت بكل ما فيها (انظر ص ١٩٧) . فإذا كنا إزاء عمل إبداعى ، فإن المرء يتساءل ، كيف يتحول



الفتوات الوحوش الجبابرة إلى جبناء ضعفاء يتلقون الصفعات فـ « يتحسسون أقفيتهم وخدودهم مصعدين التأهاوت سافحين الدموع » دون أدنى مراعاة لعامل التحول الدرامى فى الشخصيات ؟

ويستبدل كتاب « أولاد حارتنا » بخروج العبرانيين من مصر كما جاء فى كتاب « العهد القديم » انتصار آل حمدان بزعامة « جبل » وهزيمة ناظر الوقف والفتوات (المصريين) ، بل إن ناظر الوقف « يقف أصفر الوجه ذليلاً ثم يوافق على شروط جبل ويعلن موافقته على استرداد حقوق آل حمدان . وأكثر من ذلك يعلن أن « جبل » هو الذى سيدير الوقف إن أراد (ص ٢٠٠)»فبدلا من خروج العبرانيين من مصر تتم السيطرة والسيادة لآل حمدان على الحارة . وعندما يقول دعبس (من آل حمدان) « ولم لا يكون الوقف كله لنا ؟ » ، فإن جبل يرد « أمرنى الواقف (أى الجبلاوى) باسترداد حقكم لا باغتصاب حقوق الآخرين » وفى هذا خروج — للمرة الثانية — على النص التوراتى الذى يعيد الكاتب تدوينه ، فالعهد القديم يحرض العبرانيين صراحة على نهب المصريين ؛ إذ جاء فيه « فإذا سمعوا لقولك تدخل أنت وشيوخ بنى إسرائيل إلى ملك مصر وتقولون له إله العبرانيين التقانا . فالآن نمضى سفر ثلاثة أيام فى البرية ونذبح للرب إلهنا . ولكن اعلم أن ملك مصر لا يدعكم تمضون ولا بيد قوية . فأمد يدى وأضرب مصر بكل عجائبى التى أصنع فيها . وبعد ذلك يطلقكم . وأعطى نعمة لهذا الشعب فى عيون المصريين . فيكون حينما تمضون أنكم لا تمضون فارغين . بل تطلب كل امرأة من جارتها ومن نزيلة بيتها أمتعة فضة وأمتعة ذهب وثياباً وتضعونها على بنيكم وبناتكم فتسلبون المصريين » (الخروج — الإصحاح الثالث — الآيات من ١٨ — ٢٢) . فهذه دعوة صريحة للعبرانيين ، عندما تمضون (أى تخرجون من مصر) « لا تمضون فارغين » ويكون ذلك — بالطبع — من خلال « سلب المصريين » . وبعد هذا الخروج عن النص تعود « أولاد حارتنا » فتستدرك الموقف ؛ فبعد أن أعلن «جبل» أن الواقف أمره باسترداد حقوق آل حمدان (لاحظ الاسم الذى يذكرك بآل عمران) لا باغتصاب حقوق الآخرين ، إذا به يرد على سؤال دعبس « ومن أدراك أن الآخرين سيأخذون حقوقهم » قائلاً : « لا شأن لى بذلك وإنك لا تكره الظلم إلاّ إن وقع عليك » (ص ٢٠٠) أى أن هذا التحول من النقيض إلى النقيض ثم فى الصفحة ذاتها . إن جملة « أمرنى الواقف باسترداد حقكم لا باغتصاب حقوق الآخرين » تبدو — برغم الإسقاط الظاهر — كصياغة أدبية ، ولكن لأن الكاتب مهتم بإعادة تدوين الفكر العبرانى ، يشعر أنه ضبط نفسه متلبساً بالخروج عن النص ، لذلك يسارع — فى الصفحة ذاتها — إلى « ضبط » الشخصية على البوصلة الموضوعة لها سلفاً ؛ لذلك تأتى جملة « لا شأن لى بحقوق الآخرين ، وأنك لا تكره الظلم إلا إن وقع عليك » مناقضة لما قبلها ، بل هى شديدة القسوة على الإنسان ، لأنها تشبهه بأدنى وأحط المخلوقات الحية ؛ فأنا لا أعرف ، ولكنى مستعد لتصور — أن الدودة قد لا تشعر بألم دودة أخرى ملاصقة لها ، ولكنى أعرف أن الإنسان — الكائن الوحيد المتطور من مرحلة إلى مرحلة — يشعر ويتألم بالظلم الواقع على الآخرين ، وإن ظل هذا الظلم بعيداً عنه . والمسألة فى ظنى ومن واقع صفحات « أولاد حارتنا » أن الكاتب أراد أن يؤكد أن جبل يدافع عن آل حمدان فقط ، كما كان موسى يدافع عن العبرانيين فقط .

وعندما يقول دعبس لجبل « إنك لا تبغى الفتونة . سأكون أنا الفتوة » فإن جبل يصيح « لا فتونة فى آل حمدان ، ولكن ينبغى أن يكونوا فتوات جميعاً على من يطمع فيهم » (ص ٢٠٢) يكون هذا هو الخروج الثالث عن النص فى فصل « جبل » . إن البشرية كانت تتمنى أن يتحقق الجزء الأول من قول جبل : « لا فتونة فى آل حمدان » ولكن الحاصل غير ذلك تماماً ، فالجزء السامى من العبرانيين الذين اختلطوا وعاشوا فى أوربا ، تجمعوا وقرروا الاستيلاء على أى مكان ولو بنزع السكان الأصليين عن طريق الإبادة ؛ فكروا فى الاستيلاء على شبه جزيرة سيناء ، ثم فكروا فى أوغندا ، وأخيرا نجحوا فى الاستيلاء على فلسطين بعد المجازر والمذابح المعروفة . وحتى لا يظن القارىء أن هناك شبهة تجنٍ أو شبهة تعسف فى التفسير ، فإننى أرجوه أن يراجع معى الأمثلة السابقة والتالية : يقول جبل لأهله : « إنكم أحب أهل الحارة إلى جدكم (الجبلاوى) فأنتم سادة الحارة دون منازع » (ص ٢٠٢) . إن هذه الجملة توقظ فى الذاكرة — وفق قانون

التداعى الحر — مقولات العبرانيين عن « شعب الله المختار » . وفى العهد القديم نقرأ « طوبى للأمة التى الرب إلهها الشعب الذى اختاره ميراثاً لنفسه » (المزامير — المزمور رقم ٣٣) . وكذلك : « فالآن إن سمعتم لصوتى وحفظتم عهدى تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب » .

(الخروج . الإصحاح التاسع عشر — آية رقم «٥») .

وبدأب شديد يصر الكاتب على المباشرة دون أدنى مواربة ؛ فيجعل شخصيتين من آل حمدان يتشاجران ، فيفقأ أحدهما عين الآخر ، كانت المشاجرة بسبب النقود . قال حمدان لجبل « سيردّ دعبس النقود إلى كعبلها » فصاح جبل بأعلى صوته « فليردّ إليه بصره أولا » . قال رضوان شاعر آل حمدان « ليت فى الإمكان رد البصر » . فقال جبل وقد أظلم وجهه كالسماء الراعدة البارقة « ولكن فى الإمكان أن تؤخذ عين بعين » ويصر جبل على رأيه ويقوم بنفسه ويضرب دعبس (المعتدى) ويطوقه من الخلف ويأمر « كعبلها » (المعتدى عليه) قائلا « قم فخذ حقك » ،وعندما يقوم « كعبلها » متردداً فإن جبل يصيح فيه وينظر إليه نظرة قاسية ويقول « تقدم قبل أن أدفنك حياً » . ويقوم « كعلبها » فعلا ويفقأ عين دعبس على مرأى من الجميع (ص ٢٠٧ ، ٢٠٨) . إن أية شخصية من الشخصيات الشريرة فى الأدب العالمى لم تبلغ هذه القسوة ، بل إن القارىء يتعاطف معها ويحبها (راجع أبطال « تورتيلا فلات » لـ « جون شتاينبك » وأبطال « ديوستوفيسكى » على سبيل المثال) . والمشكلة أن الكاتب لا يبدع أدباً ، وإنما يعيد كتابة الفكر العبرانى ، وفى المثال الأخير يريد أن يؤكد جزءاً من شريعة العبرانيين : ففى العهد القديم « وإن حصلت أذية تعطى نفساً بنفس . وعينا بعين وسناً بسن ويداً بيد . . الخ » (الخروج — الآيات من ٢٣ — ٢٧) . فهل هناك شبهة تجنٍ أن جبل هو موسى ؟ وأن آل جبل وآل حمدان سلالة الجبلاوى هم العبرانيون ، وبالتالى فإن ناظر الوقف والفتوات هم المصريون المجرمون المعتدون ؟! إن الأمثلة كثيرة يصعب التعرض لها فى هذا الحيز ، ولذلك أختتم بنموذج أخير من فصل « جبل » حيث يدور حوار حول شخصية الجبلاوى : هل هو جد الجميع أم جد آل حمدان فقط ؟ ترديداً لما جاء فى العهد القديم « تكونون لى خاصة من بين جميع الشعوب » (أولاد حارتنا ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ وسفر الخروج الإصحاح التاسع عشر — آية رقم «٥») .

إن كتاب « أولاد حارتنا » ألقى على كاهل تاريخ « النقد الأدبى » مجموعة من التساؤلات :

١ ـ ما الذى دفع كاتباً مثل نجيب محفوظ ، خاص أجمل متعة يمر بها الفنان وذاقها ، أى لحظات الخلق والإبداع ، ليكتب عملا لا علاقة له بالفن والأدب ؟

٢ ـ لماذا يتطوع كاتب مصرى ، سبق له أن كتب « رادوبيس » (عام ٤٣) و« كفاح طيبة » (عام ٤٤) بل وترجم كتاباً بعنوان « مصر القديمة » (عام ٣٢) ، أى أنه اقترب من تاريخ الحضارة المصرية ، وبالتالى فإننى أفترض افتراضاً مشروعاً ، أنه عرف أن هناك اختلافات شديدة التباين بين ثقافة المصريين الزراعية وثقافة العبرانيين الرعوية ، وعرف — بالتأكيد — وهو ينقل عن العهد القديم — التوجه الإيدولوجى المعادى للمصريين (أرجو من القارىء الكريم أن يلقى نظرة على سفر الخروج — على سبيل المثال لا الحصر — ليتأكد من حجم العداء الموجه ضد المصريين ، بل إن إلّه العبرانيين — هكذا يكتبون — حوّل أرض مصر إلى خراب ، تسعى فيها كل الحشرات ، بل إن أرض مصر تحولت — من البيوت إلى الزرع إلى النهر — إلى دم) . فلماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين كتابة « العهد القديم » ؟ فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوى أمام محكمة « دبلن » العليا فى عام (١٩٨٩) وفقاً لما أوردته وكالة « رويتر » ، تطالب فيها بحظره ومنعه من التداول لما فيه من عداء ضد المصريين أصحاب الحضارة الإنسانية العظيمة . وهذا العداء لا يفترضه أحد ، وإنما هو إنحياز صريح من إلّه العبرانيين ضد المصريين ؛ فالعهد القديم ينص صراحة على « فإنه كما رأيتم المصريين اليوم لا تعودون ترونهم أيضاً إلى الأبد . الرب يقاتل عنكم وأنتم تصمتون » (الخروج — الإصحاح الرابع عشر — آية رقم «١٣») .

٣ ـ إن الأدب العالمى يربأ بنفسه عن إطلاق الأحكام القيمية على الشخصيات ، ولكن — بمراعاة أن « أولاد حارتنا » صدى لـ « العهد القديم » ، فإن « ناظر الوقف »

(أى الملك المصرى / الفرعون)« رجل فاقد للشرف » (ص ١٩٩) . وإذا انتقلنا من الأدب إلى التاريخ ، فإن علماء المصريات ، ومعظمهم من الأوروبيين ، يؤكدون من واقع البرديات أن ملوك مصر العظماء (الفراعنة) إنما كانوا يموتون فى ساحة القتال دفاعاً عن شرف الوطن ، لم يقاتلوا من داخل القصور كما يفعل الزعماء المعاصرون ، وإنما كانوا أمام الصفوف كأى جندى ، ولمن يريد مثالا حياً فعليه أن يتوجه إلى المتحف المصرى — الذى لا يدخله المصريون — ليشاهد جثة الملك « سقنن رع » ليعرف عدد طعنات « الحراب » و« البلط » التى تلقاها فى وجهه وعلى صدره .

٤ ــ إن علماء المصريات يؤكدون أن العبرانيين عملوا بالتجسس ضد المصريين لصالح الغزاة المعتدين ، فى حين أن المصريين — كما يؤكد العلماء والمؤرخون والبرديات — كانوا يسمحون للعبرانيين الرعاة الرحل الهاربين من القحط والمجاعة — باقتطاع الأراضى الزراعية على الحدود ، ليزرعوا وليعيشوا حياة كريمة ، وهذه سمة من سمات الشعوب المتحضرة ، شعوب الثقافة الزراعية التى تعرف « مجتمع الوفرة » .ولكن العبرانيين أصحاب الثقافة الرعوية ومجتمع « القحط والندرة » قابلوا إحسان المصريين بأبلغ الإساءة : التزوير الذى يؤكد الحقد ، والعكس صحيح .

٥ ــ إن فتوات « أولاد حارتنا » (المصريين فى العهد القديم) ظلمة ، عتاة ، مجرمون ، وحوش ، غلاظ القلوب ، فهل هذه هى الحقيقة ؟ لنستمع إلى رأى العالم العظيم « سيجموند فرويد » ، يقول : « ... ولكن بينما انتظر المصريون الوديعون حتى رفع عنهم القدر الشخص المقدس لفرعونهم ، أخذ الساميون الهمج قدرهم فى أيديهم وتخلصوا من طاغيتهم » (كتاب « موسى والتوحيد » ص ١٠٩ ترجمة د. عبد المنعم الحفنى) هذا « سيجموند فرويد » — معروف ما ديانته — ولكنه عالم يحترم لغة العلم — يرى أن المصريين « وديعون » وأن الساميين « همج » ، وهو عندما يصف المصريين بالوداعة إنما كان يتفق مع وصف المؤرخ الإغريقى الشهير « هيرودوت » (٤٨٤ — ٤٢٥ ق . م) الذى زار مصر وقال عن المصريين فى كتابه الثانى — فقرة رقم «٣٧» بأنهم « أتقى البشر أجمعين » .

٦ ــ إن التاريخ المصرى الممتد الذى شهد الكثير من الأحداث والغزوات ، ينتظر المبدعين الذين ينطلقون من أرضية مصرية ، فيكون لدينا العشرات من الأعمال الإبداعية على مستوى « النهر الهادىء » أو « جسر على نهر درينا » أو « المسيح يصلب من جديد » أو « مائة عام من العزلة » إلى آخر هذه الأعمال الخالدة . إن المبدع المصرى منعزل عن تاريخه ، ولا زالت رائعة سعد مكاوى « الساترون نياماً » شامخة وحدها تشهد على هذا الانعزال .

إن كتاب « أولاد حارتنا » يثير الأسى على المستويين ، الإبداعى والتاريخى . وإذ اعترف أننى أحترم الكاتب الكبير « نجيب محفوظ » — إنساناً ومبدعاً — وكما أننى لا أسمح لنفسى بالاقتراب من منطقة « ضمير الآخر » ، بمعنى أننى لا أدخل إلى « ضمير الآخر » وبالتالى لأرفض استخدام أسلوب الاتهامات ، كذلك فإننى لا أقيم وزناً لما فى « النيات » ؛ بمعنى : إذا قال قائل إن الأستاذ نجيب محفوظ لم يكن « يقصد » شيئاً مما ذكرته فى مقالى ، فإن الرد بسيط : إنما العبرة بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارىء فعلا ، وليست العبرة بالنيات .

إن « أولاد حارتنا » كتاب « مشكلة » فى تاريخ المصادرة ، رفضه رجال الدين وتجاوز عنه نقاد الأدب ، من موقعين مختلفين ؛ فهل نأمل فى مناخ ديمقراطى يسمح بالإفراج عن الكتاب وتداوله ، ليكون القارىء — القارىء وحده — هو الحكم على الكتاب وهو القيم على نفسه ؟

الهوامش :

١ ــ راجع كتاب الإسلام وأصول الحكم وكتاب الخلافة الإسلامية للمستشار / محمد سعيد العشماوى .

٢ ــ انظر العهد القديم التكوين — الإصحاح الثالث — الأيات من ٩ — ١٧ .

قراءة لروايتى «شرق المتوسط» و «الآن ... هنا»
أو «شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف:

من أنا السقوط إلى نحن التحدى والتغيـــير

محمود أمين العالم

أذكر أنه فى ندوة انعقدت عن الرواية العربية بفاس بالمغرب عام ١٩٨٠ ، قال عبد الرحمن منيف ما معناه إنه إذا كان يكرس حياته الآن لكتابة الرواية ، فذلك نتيجة لضآلة الهامش المتاح والممكن للنضال السياسى العملى فى بلادنا العربية . وإنه لو توافرت هذه الإمكانية لتوقف عن كتابة الرواية وانخرط كليةً فى العمل السياسى . ولعل عبد الرحمن منيف كان مغالياً فى قوله . ومع ذلك فإن معظم أعمال عبد الرحمن منيف الروائية تكاد ـ فى تقديرى ـ أن تكون مشاركة فعالة مباشرة فى النضال السياسى العربى بما تفجره من إضاءة للوعى ، بل دعوة تحريضية للفعل ، دون أن يقلل هذا من قيمتها الفنية الرفيعة . على أن الأمر يختلف ويتراوح من عمل روائى إلى آخر . فقد يغلب طابع التوعية التاريخية والطبقية فى ملحمته الروائية «مدن الملح» ، على حين يغلب طابع الفضح المباشر ، والتحريض فى رواية «شرق المتوسط» أو رواية «الآن . . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى» . بل لعل فى تسميته لهاتين الروايتين هذه التسمية التى تشير إلى موقع جغرافى معين «شرق المتوسط» ، أو التسمية الأخرى فى الرواية الثامنة التى تشير إلى موقع وزمان معيَّنين محدَّدين «الآن . . . هنا» ما يؤكد هذا الطابع السياسى والتحريضى المباشر .

على أنى سأكتفى فى هذه الدراسة السريعة بتحليل روايتى «شرق المتوسط» و «الآن . . . هنا» ، بوصفهما نموذجين للرواية السياسية التى

تعبر عن موضوعها وتشكله وتبرز دلالته العامة على نحو يكاد يكون مباشراً ، ويكاد المتخيَّل فيه أن يغيب وراء الواقع الحدثى الزاعق ، وإن يكن الأداة الأساسية لتشكيله وإبرازه على هذا النحو .

وإذا كان القمع بأشكاله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كلها يكاد أن يكون الموضوع الرئيسى للأعمال الروائية العربية ، كما يلاحظ بحق الدكتور على الراعى[1] ، فإن هاتين الروايتين تركزان على جانب محدد بارز صارخ من هذا القمع العربى . وبالرغم من أن ما يقرب من أربع عشرة سنة قد مرّت بين هاتين الروايتين (فالأولى صدرت عام ١٩٧٧ والثانية عام ١٩٩١) ، فإن موضوعهما ــ برغم اختلاف المعالجة ــ موضوع واحد ، هو التعذيب فى سجون البلاد فى شرق المتوسط ، من الشاطىء حتى أعماق الصحراء ، كما تقول الروايتان . والتعذيب ليس ألمآ يصيب جسد الإنسان ، أو مجرد امتهان تتعرض له نفسه ، لكنه تجسيد مادى لمنهج الممارسة السياسية لنظام من الأنظمة ، لبلد من البلدان ، فى عصر من العصور ، وهو تعبير عن الاستبداد والقمع ، وعن مدى التخلف الإنسانى والحضارى فيه . وعندما يكتب عبد الرحمن منيف فى روايتيه عن التعذيب فهو لا يكتب مجرد عمل روائى ، مهما كانت قيمته الفنية ، بل يقصد قصداً أن يعبر صراحة عن هدف ، هو ــ كما يقول على لسان إحدى شخصيات الرواية الأولى ، وما يكاد يكون متضمناً فى كثير من فقرات الرواية الثانية ــ أن يزرع « الحقد فى نفوس الملايين من البشر ، ضد هؤلاء الجلادين ، الذين يمارسون التعذيب ، حتى يتمكنوا من هدم سجون التعذيب من شاطىء المتوسط حتى أعماق الصحراء[2] . إننا « نخطىء إذا تخلينا عن آخر الأسلحة التى نملكها ؛ لابد أن نحسن استعمالها ، إذ ربما تكون وسيلتنا الأخيرة . وقد نستطيع أن نفعل ما عجزت عنه الأسلحة الأخرى ، ولذلك فالمهم أن نكتب ؛ أن نقدم شهادة ؛ أن نقول أى شىء كان السجن ، لكى يعرف الناس ماذا ينتظرهم غداً أو بعد غد ، إذا لم يبادروا ويفعلوا شيئاً ...... حين يعرفون لابد أن يفعلوا الكثير من أجل أن ينتهى عصر السجون »[3] . على أن عبد الرحمن منيف لا يكتب وهدفه التعذيب فحسب ، بل ــ كما توحى كثير من فقرات الرواية الثانية بوجه خاص وحواراتها ــ يحرص على أن يفضح كذلك النظام الاجتماعى عامة الذى يفرز التعذيب والمهانة والفقر وإهدار إنسانية الإنسان . ولهذا تكاد الروايتان أن تكونا وثيقة وشهادة دامية دامغة ، بل تأريخاً وتسجيلاً تفصيلياً ملموساً لألوان العسف ووسائل التعذيب وصوره فى المجتمعات والسجون الشرق متوسطية . ولكنهما ببنيتهما ترتفعان إلى مستوى النص الروائى الرفيع .

١ ــ شرق المتوسط :

تقدم « شرق المتوسط » صورة لسقوط إنسان مناضل ــ هو الرفيق رجب ــ فى مواجهة التعذيب البدنى والمعنوى الذى يتعرض له . فرجب يقضى أحد عشر عاماً فى السجن ويقاوم التعذيب خلالها مقاومة باسلة . ولكنه ــ فى النهاية ــ لا يلبث أن يسقط وأن يوقّع على وثيقة بتخليه ، عن ممارسة العمل السياسى . وثمناً لهذا يُطلق سراحه ، ولكن أى سراح ! لقد تخلت عنه حبيبته هدى على الرغم منها وفُرض عليها أن تتزوج من آخر . وماتت أمه التى كانت تشجعه على الصمود وتدفعه إلى التماسك ، (لم تمت بل قتلت تقريباً ؛ تلقت ضربة على أضلاعها من أحد جنود السجن وهى تشارك فى مظاهرة مع أمهات أخريات للمسجونين على أبواب السجن ، وتعجل الضربة بنهايتها) ؛ كانت أمه تقول له : « لو اعترفت فكلهم سيقولون : خائن . ولا نستطيع أن ننظر فى وجه أحد » [ص ٢٦] ، وكانت تقول له : «احذر يا رجب ، الحبس ينتهى أمّا الذل فلا ينتهى » (ص ١٢) . على أن أخته أنيسة هى التى كانت تشجعه على الاعتراف . كانت تثنيه دائماً عن التضحية ، وتقدم له ــ وهو فى السجن ــ صوراً لأصحابه الذين يستمتعون بالحرية ، وصوراً لآخرين فقدوا حياتهم بسبب تمسكهم بالمبدأ . وكانت تقول : « أنا الوحيدة بعد أمى التى تنتظر رجب ، ويمكن أن أموت من أجله » (ص ٩٣) . كانت أنيسة تحب أخاها حباً كبيراً ، وما كانت تستريح لحبه لهدى وحب هدى له . ولعل حبها هذا هو الذى دفعها إلى تشجيعه على الاعتراف والسقوط . ولهذا كان رجب يقول :

« أنيسة هى التى دمرت حياتى » . ولقد اعترفت هى بهذا فى النهاية . يخرج رجب من السجن ولكنه يظل يحمل السجن فى داخله ، مما يفقده احترامه لنفسه . وكان يعزّى نفسه بأنه فعل ما فعل حتى يتمكن من السفر إلى الخارج بحجة العلاج ؛ فهو مصاب بروماتيزم فى الدم ، ثم يسعى إلى فضح ما يجرى من تعذيب فى السجون . ويسافر فعلاً إلى فرنسا ، ويأخذ فى العمل تحقيقاً لذلك . وتصل أخباره إلى سجانيه ؛ فيبدأون فى مضايقة حامد زوج أخته ويهددونه بالسجن إن لم يعد رجب من فرنسا . ويعرف رجب ، فيقرر العودة برغم ما تعنيه هذه العودة من خطر على حياته . ويعود ليواجه من جديد سجانيه . ويتحمل العذاب هذه المرة صامداً متماسكاً ويرفض الكلام والخضوع . ثم يطلق سراحه مرة أخرى وهو شبه جثة وقد فقد بصره من التعذيب . ثم لا يلبث أن يموت مستريح البال ؛ فقد تطهر بصموده . وتندم أنيسة ، ويدفعها ندمها إلى أن تعمل على فضح قضيّة تعذيبه . وتنخرط هى وزوجها وابنها عادل ــ بشكل أو بآخر ــ فى طريق رجب ؛ طريق النضال . إنه طريق مستمر إذن برغم التعذيب والاستشهاد .

ويبدأ تشكيل الرواية بمقدمة ــ على خلاف المعتاد ــ هى بعض مواد الإعلان الدولى لحقوق الإنسان ، وبعض أبيات من شعر بابلو نيرودا توحى بجروح لا ينبغى أن تُنسى . ومن مواد حقوق الإنسان والجروح غير المنسية ، تكاد تتحدد ــ منذ البداية ــ الدلالة العامة للرواية ، وهى دلالة تجمع بين الواقعية المباشرة التى تمثلها هذه البنود ، والمتخيَّل الفنى الذى تمثله أبيات نيرودا . ثم تتشكل الرواية بعد ذلك من بنية ثنائية يتناوبها ــ بإفضاء نفسى ــ كل من رجب وأخته أنيسة .

فالفصل الأول هو فصل رجب فوق المركب اليونانى أشيلوس فى طريقه إلى فرنسا بعد إطلاق سراحه ، يسترجع فيه بتأملاته ومشاعره أيام عذابه ولحظة سقوطه . وتكاد تتجسد هذه التأملات والمشاعر فى جسد السفينة التى يركبها وهى تمخر به عباب البحر : « . . . أشيلوس تهتز ، تترجرج ، تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوح ، والميناء عند الغروب يستقبل الأضواء الرخوة : يعلكها السأم ثم يتركها فتسقط وترتجف فوق الماء ، ثم تذوب . وضجة البشر فى تلك الساعة المليئة باللا جدوى ، أشبه ما تكون بأصوات مخنوقة . أما الأيدى بحركتها البلهاء ، فقد بدت كالخرق البالية تهزها ريح لا تُرى ، والوجوه ، آه لشدّ ما كانت تعاسة الوجوه : عيون صماء ، ثقيلة ، أفواه مطاطية تشبه فروج الحيوانات بحركتها المتشنجة . . . وأشيلوس المجدولة من العبث والدوى ، تزحف . . تبتعد » (ص ٧) . بكلمات : تهتز،وتبتعد،وتذوب، والغروب،وتسقط،واللا جدوى،ومخنوقة،والخرق البالية،وتعاسة، والمتشنجة،وتزحف،وغيرها ، تكاد تتخلق مأساة الرواية كلها .[١] إنها السقوط والرحلة اليائسة البائسة التى تتجسد فى حركة السفينة .

أما الفصل الثانى فهو فصل أنيسة . هو إفضاؤها الذاتى كذلك ، بعد أن عاد أخوها من السجن وقبع فى حجرته انتظاراً لسفره . نستعيد فى إفضائها كل أحداث السنوات طوال سجنه . ونعود إلى رجب فى الفصْل الثالث ، وهو مايزال فوق السفينة ، يواصل إفضاءاته حول سنوات التعذيب ولحظة السجون ولكنه يتطلع إلى المصالحة مع ذاته . ثم نعود إلى أنيسة فى الفصل الرابع . وبرغم أنه فَصْلها الذى تواصل فيه إفضاءاتها الذاتية وتشعر بالندم على إسهامها فى التآمر على أخيها ، فالفصل يمتلىء برجب نفسه عن طريق رسائله التى يبعث بها إليها ، مطالباً ببناء مقبرة لأمه ، وبمحاولة تعرف أخبار حبيبته هدى ، فضلاً عن اقتراحه بكتابة رواية ، يشتركون فيها جميعاً عما حدث . ثم نمضى مع رجب فى الفصل الخامس وقد بلغنا فرنسا حيث نلتقى ببعض الأصدقاء والرفاق ، كما نلتقى بالطبيب الفرنسى « فالى » الذى يعالجه ويسمع حكايته ؛ فينصحه بالتماسك وتحويل أحزانه إلى أحقاد فى مواجهة أعداء بلده . ثم نعود إلى أنيسة ، فى الفصل السادس لنعرف عودة رجب إلى بلده واعتقاله وتعذيبه من جديد ، وصموده هذه المرة ثم خروجه من المعتقل متطهراً وقد فقد بصره وهو شبه جثة ، ليموت بعد بضعة أيام . ويواصل ــ كما ذكرنا ــ حامد وعادل وأنيسة طريق رجب ، كل بطريقته الخاصة .

بهذه الثنائية المتضافرة فى بنية الرواية بين رجب وأنيسة ، تبرز المأساة على أنها ليست مأساة رجب وحده الذى سقط واستشهد وتطهر ، وإنما هى كذلك وعلى المستوى نفسه مأساة أنيسة ، برغم اختلاف طبيعتها ؛ فمأساتها هى إسهامها فى سقوطه ، بل فى عودته بعد ذلك من فرنسا إلى حيث يلقى

مصرعه ، أى أن الرواية تتضمن شخصيتين رئيسيتين لا شخصية رئيسية واحدة .

ويكاد موضوع الرواية أن يوحى بتغريع عابر جزئى رهيف على مسرحية أوديب ، وإن انتقل محور المأساة من الأم والابن ، إلى الأخ والأخت ، فأنيسة تحب أخاها رجب حباً شديداً كان مصدراً من مصادر مأساته ومأساتها ؛ مصدر ما أصابه من مهانة وسقوط وفقدان بصر واستشهاد فى النهاية ، وما أصابها من إحساس بالخطيئة على حد قولها فى النهاية : « أنا امرأة خاطئة » ص(١٤٨). وتكاد السفينة اليونانية أشيلوس أن تعمق هذا الإحساس الأسطورى الرهيف ، وإن يكن إحساساً عابراً جزئياً كما سبق أن ذكرت . إلا أن للسفينة اليونانية دلالة أخرى فى تقديرى ؛ فهى « سفينة الحرية » ، على حد قول رجب ، ويكاد هو أن يتجسد فيها ، وتكاد هى أن تتجسد فيه ، فى رحلته إلى الغرب ؛ إلى فرنسا ؛ الغرب المتحرِر المُحرِّر . ولهذا كان الباستيل أول ما زاره عندما وصل إلى باريس . إن السفينة اليونانية هى وسيلة الاتصال والتواصل بين شرق المتوسط الزاخر بالقمع والاستبداد والسجون والتعذيب ، والغرب المتفتح الديمقراطى الحضارى .

وتكاد هذه الرحلة من الشرق إلى الغرب أن تكون تعبيراً عن الانتماء الفكرى إلى ما يعنيه الغرب الحضارى من عقلانية وديمقراطية وحرية واحترام ـ نسبى ـ لإنسانية الإنسان . إنها خلاصة تراث عريق منذ عصر النهضة العربية . ولهذا فهى ليست رحلة إلى مكان وإنما هى رحلة إلى قيمة وإلى دلالة . ولهذا فالأماكن الأساسية فى الرواية تكاد تفقد مكانيّتها ، أى مواقعها المادية لتصبح قيماً ودلالات ، فهناك السجن حيث القمع والتعذيب ، وهناك البيت حيث فقد الأم وفقد الخطيبة وحيث الموقع العائلى الذى يسوده القلق وفقدان الأمن والتهديد الدائم بخطر الاعتداء والاعتقال . وهناك السفينة أشيلوس ، وهى سفينة الحرية المتحركة والأداة الناقلة من موقع القمع إلى موقع الحرية . وهناك فرنسا ؛ الغرب ، حيث الحرية والعلاقات الإنسانية . الأماكن تجسيد لقيم ودلالات . وبين هذه الأماكن والمواقع رحلة ، ورحلة مضادة . وإن كادتا أن تتلاقيا فى دلالة واحدة ؛ فهى رحلة من السجن إلى البيت ؛ إلى السفينة ؛ إلى فرنسا ، وهى رحلة حرية . ثم هى رحلة من فرنسا إلى البيت فالسجن والتعذيب فالموت . ولكنها رحلة حرية كذلك بمعنى من المعانى ؛ لأنها رحلة تحرر وتطهر من الإحساس بخطيئة الاعتراف والسقوط ، وهى رحلة إرادة واعية بالفعل إلى حد الاستشهاد . ولهذا فالمكان فى الرواية حركة ذات دلالة ، جوهرها التحرر من أسر القمع وأسر المرض الجسدى أو أسر الضمير الشقى .

وتكاد الرواية ألا يكون لها زمن محدد ، اللهم إلا زمن الإفضاء النفسى ، الذى يتضمن الماضى والحاضر فى لحظة واحدة متداخلة ، ولهذا يتداخل الزمن تداخلا حميماً فى المكان الروائى فى مواقعه المختلفة ويصبح عمقا لها . ولكن الزمن يبدأ مع نهاية الرواية بانفتاحها على مستقبل ممكن حين تدفع « أنيسة » الأمور إلى نهايتها وهى تقول : «لعل شيئا يقع»(ص ١٤٨).

ونتيجة للطابع الإفضائى المسيطر على الرواية ، يغلب على سردها الجمل الصغيرة المشحونة بالغنائية العاطفية سواء فى إفضاءات رجب أو إفضاءات أنيسة ، وإن كان الطابع الغنائى أغلب فى إفضاءات رجب الذى تتسم أغلب جمله الإفضائية بالتساؤلات وهو أمر طبيعى ومتسق ؛ إذ إنه طوال الرواية فى محاسبة متصلة مع النفس نتيجة لاعترافه وسقوطه ؛ وما أكثر الأمثلة ، ولنكتف بمثال من إفضاءات رجب : «لا لم أنته ، المرض هو الذى قتلنى ، أريد أن أستريح مؤقتا . . لم أعد قادراً . للإنسان قدرة معينة على الاحتمال ثم يتلاشى . وأنا هل ينكر أحدكم ما تحملت خلال السنوات الخمس ؟ من منهم تحمل مثلى ؟ أتحداهم جميعا . . قل يا عصمت ، هل تحملت أكثر منى ؟ الضرب ، السجن الانفرادى ، التعليق من السقف ، المياه الباردة أيام الشتاء ، المنع من النوم ؟ (ص ١٩) وكذلك الأمر بالنسبة لأنيسة ، نقرأ بعض إفضاءاتها وهى تصف اللحظة الأخيرة لرحيل رجب : الخطوة الأخيرة مثل الرحيل . . دفعنى بيد رقيقة ، كان لا يريد أن يتركنى . وأنا كنت أستجيب ولا أفعل إلا تلك الحركات الصغيرة ، التى تشبه ردود الفعل لحركاته . تمنيت لو أتلاشى . كنت أختنق بدموعى ، وأتعذب لو أن دمعة واحدة انفجرت من الخارج لجعلت روحى تتنفس وتحاول أن تتملى منه قبل أن يرحل (ص ٦٥) .

ولم تكن هذه الجمل الصغيرة المتسائلة ذات الشحنة

العاطفية ، تقف عند حدود التعابير الإفضائية الباطنية ، بل كانت كذلك إسقاطات على الأشياء الخارجية . ولقد قرأنا كيف مزج رجب مشاعره وتأملاته بحركة السفينة وهى تتجه إلى فرنسا . ونقرأ فى إفضاءات أنيسة : « ولما خرج ، كانت أمطار بداية الشتاء الصغيرة الناعمة تنزلق بهدوء أخرس على أوراق الشجر . وكانت الأقدام على ممشى الحديقة تترك علامات حزينة باهتة»(ص ٦٥) .

والواقع أننا لا نكاد نجد فرقاً كبيراً أسلوبياً بين إفضاءات رجب وإفضاءات أنيسة .

على أن الرواية ــ برغم واقعية أحداثها وواقعية رؤيتها العامة ــ تكاد بهذه الثنائية المتناوبة فى بنيتها ، وهذه الأسلوبية الغنائية فى لغتها ، أن تتسم بالرومانسية . ولهذا نجد الفصحى تتحكم فى حوارها فضلاً عن سردها . وترفض الرواية التصريح بأى كلمة نابية أو بذيئة أو قبيحة مما يتفوه به السجّانون عادة . ولهذا تترك الرواية نقاطاً مكان الكلمات التى لا تريد التصريح بها ، مكتفيةً بأن تشير فى الهامش إلى أنها كلمة قبيحة أو كلمة قبيحة جداً أو شتيمة إلى غير ذلك . وهذا على خلاف ما سوف نتبينه فى الرواية الأخرى [الآن .. هنا] ، سواء من حيث الحوار أو المصارحة بالكلمات التى تسمى بالقبيحة . والملاحظ هنا أن الرواية التى تحرص على إدانة الاعتقال والسجن ، تمارس هى نفسها تغييب بعض الكلمات التى تسميها قبيحة أو قبيحة جداً وسجنها . هل يعنى هذا سقوط الرواية نفسها تحت وطأة قمع من خارجها ؟ أم هو قمع نابع من داخل المؤلف نفسه ؟

على أن شرق المتوسط ــ فى الرواية ــ ليس مجرد مكان يمتد من الشاطىء الشرقى والجنوبى للمتوسط حتى أعماق الصحراء ، بل هو كذلك حال ووضع ليس وقفاً ــ فى الرواية نفسها ــ على شرق المتوسط المكانى ، وإنما هو حالة عامة عاناها ويتحدث عنها كذلك الدكتور فالى الفرنسى الذى يعالج رجب ، ويشجعه على الصمود . فهو يقول له : « الرجال لا يسقطون ، يجب أن نعرف أنى الوحيد الذى بقيت من عائلتى ؛ قتلوا اثنين من إخوتى ، قتلوا أمّى ، ثم قتلوا زوجتى » ثم يقول له « إذا استسلمت للحزن فسوف تهزم وتنتهى ..... الذى أعرفه أن بلادكم بحاجة إليكم ، مازلتم فى أول الطريق ، ..... يبدو لى أن أمامكم أشياء كثيرة يجب أن تفعلوها » (ص ١٣٣) .

على أن بلاد الدكتور فالى قد جاوزت الحالة الشرق متوسطية ، ــ على الأقل فى هذه الرواية ؛ أما ما يقوله لرجب فهو فى الحقيقة جوهر الإدانة والفضح والتحريض الذى تتضمنه الرؤية العامة لرواية « شرق المتوسط » .

٢ ــ الآن . . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى :

تكاد رواية « شرق المتوسط » ورواية « الآن . . . هنا » تتطابقان من حيث موضوعها ، وجزئياً من حيث بنيتها الفنية ومن حيث دلالتها العامة . وإذا كان عنوان رواية « شرق المتوسط » قد حدد موضوعها من حيث الموقع [شرق المتوسط] ، فإن العنوان الأول (الآن . . . هنا) لرواية شرق المتوسط مرة أخرى يحددها من حيث الزمان [الآن] ، وبهذا يدخلنا هذا العنوان الزمانى ــ المكانى بصورة أعمق من الرواية الأولى فى الواقع المباشر الملموس . وتبدأ رواية « الآن . . . هنا » مثل رواية « شرق المتوسط » ، بما يشبه المقدمة التى تتكون من ثلاثة نصوص : الأول نص من كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميرى يذكر فيه حديثاً منسوباً إلى النبى محمد يقول فيه « أُدْخِلتُ الجنة ، فرأيت ذئباً فقلت أذئب فى الجنة ، فقال : أكلت ابن الشرطى » .

والنص الثانى ينسب إلى سفيان الثورى يقول فيه « إذا رأيتم شرطياً نائماً عند الصلاة ، فلا توقظوه فإنه يقوم يؤذى الناس » .

أما النص الثالث فمن رواية لمالرو يقول فيها : « أفضل ما يفعله الإنسان يحيل أوسع تجربة ممكنة إلى وعى » . بهذه المقدمات التى تجمع ما هو عربى تراثى إلى ما هو غربى حديث تكاد هذه المقدمة أن تلخص كذلك الرؤية العامة للرواية ، وسوف تستند الرواية فى بعض فقراتها إلى نصوص من التراثين العربى والغربى لتأكيد بعض المعانى والمواقف ، ونلاحظ أنها تضع نصوص التراث العربى على لسان طالع العريفى من موران ، وتضع النصوص الغربية على لسان عادل الخالدى من عمورية تمييزاً لشخصيتها وللملامح بلديها .

وكما قامت الرواية الأولى على نصّين إفضائيين لكل من رجب وأنيسة ، حول ما يعانيه كل منهما من تعذيب جسدى أو معنوى ، أو جسدى ومعنوى معاً ، فكذلك تقوم هذه الرواية الثانية على نصّين لمحنة تعذيب عاناها كل من طالع العريفى

وعادل الخالدى . وإذا كان النصّان فى الرواية الأولى يتناوبان ويشكلان بنية هذه الرواية تشكيلاً ثنائياً متضافراً متداخلاً ، تتعاقب فيه وتتناوب فصول الرواية ، فإن رواية « الآن . . . هنا » تنبنى على نصّينْ مستقلينْ ؛ نص كامل يسجل فيه طالع العريفى ـ كتابةً ـ معاناته فى سجون بلده موران ، يتلوه فصل كامل آخر يفضى فيه عادل الخالدى بمعاناته فى سجون بلده عمورية . ولهذا فليس بين النصّين تداخل أو تضافر . فنحن هنا مع حكايتين مستقلتين ، وإن وحّدهما موضوع واحد ، هو معاناة السجن والتعذيب . وليس بين النصين فى الحقيقة من تمايز أو اختلاف ، اللهم إلا اختلاف فى اسم البلدين ، وإلاّ فى التفاصيل وأسماء الأشخاص والأماكن ، وتنوع أساليب التعذيب فى النصين ، والتمايز النسبى فى أسلوب السرد . فنص طالع العريفى هو مذكرات مكتوبة ، ولهذا يغلب عليها الوصف والتقرير والتحليل ، ولهذا كذلك تأتى جملتها طويلة ، على حين أن نصّ عادل الخالدى نصّ إفضائى يغلب عليه ـ إلى حد ما ـ الطابع الانفعالى والجمل القصيرة ، وإن كان يتميز كذلك بالوصف والتحليل ، كما يتميز بكثرة الأبنية الحوارية . وموران وهى بلد طالع تكاد تشير إلى البلد التى وقعت فيها رواية « مدن الملح » .

ففى حديث طالع إشارة سريعة عابرة إلى إحدى شخصيات « مدن الملح » الأسطورية وهو « متعب الهزال » . أما عمورية ـ بلد عادل ـ فاسمها التاريخى الرمزى يكفى للإشارة إلى حقيقتها ، على الأرجح .

على أن الذى يفرق بين بنية الروايتين ، « شرق المتوسط » و « الآن . . . هنا » ، هو الفصل الأول من الرواية الثانية . وهو فصل يقع فى مستشفى كارلوف فى براغ بتشيكو سلوفاكيا ، حيث التقى الرفيقان طالع العريفى وعادل الخالدى . ويمهد هذا الفصل للفصلين التاليين المكرسين لصور التعذيب التى عاناها كل من طالع وعادل . غير أن هذا الفصل الأول يضيف إلى صور التعذيب صورة أخرى لا نجدها فى الرواية الأولى ، بل تكاد تعطى لهذه الرواية الثانية دلالة متميزة . فهذه الرواية لا تصور معاناة رفيق مناضل سقط فى محنة التعذيب فاعترف ، وإنما على العكس من ذلك تماماً . فهى تصور صموداً بطولياً لرفيقين مناضلين ، وتصور تماسكهما وتحديهما للتعذيب برغم شراسته ووحشيته الجسدية والمعنوية .

وعندما فشلت كل وسائل التعذيب كلها فى انتزاع أى اعتراف منهما أو الوصول بهما إلى السقوط والتخلى عن مبادئهما ، أُطلق سراحهما : « حين بدا موتى وشيكاً ، أطلقوا سراحى » ، هكذا يقول عادل الخالدى (ص ٧) ، وينتقلان بعد ذلك إلى هذا المستشفى بمعاونة التنظيمينْ السريين اللذين ينتسبان إليهما . وقيام مسرح الفصل الأول فى هذا المستشفى فى تشيكوسلوفاكيا بالذات له دلالة خاصة . ففى هذا الفصل الأول نعيش علاقات إنسانية بالغة الرقة والرهافة والسخاء بين المرْضى بعضهم وبعض ، وبين المرضى والأطباء ومساعديهم . بل يكاد هذا الفصل ـ بشكل عام ـ أن يكون النقيض المباشر للفصلين التاليين المكرسين للسجون والتعذيب ، وإن تضمن هذا الفصل كذلك بُعداً معنوياً خاصاً من أبعاد السجن والتعذيب . وهذا ما يجعل لهذه الرواية دلالة خاصة متميزة عن الرواية الأولى ، بل يجعلها رواية « شرق متوسط جديدة » وليست « شرق متوسط مرة أخرى » . بل يجعلها معاصرة لوقائع فكرية وسياسية جديدة ، هى الانتقال أو الإرهاص بانتقال بعض سمات شرق المتوسط إلى تشيكوسلوفاكيا ، بل إلى هذا المستشفى . ذلك أن وزير نفط موران ، البلد الشرق متوسطى ، بمعنى البلد الذى عانى فيها طالع العريفى السجن والتعذيب إلى حد الموت ، بسبب تبنيه توجّها فكرياً وسياسياً ، يتفق ـ نظرياً ـ مع التوجه العام لتشيكوسلوفاكيا ـ هذا الوزير النفطى يأتى فى زيارة ، إنه الآن . . . هنا فى تشيكوسلوفاكيا . على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فلعل هناك ضرورات عملية خالصة . لكن الذى حدث أنه ـ نتيجة لهذه الزيارة ـ يُطلب من الرفاق العرب جميعاً مغادرة براغ وأن ينتقلوا إلى الجبال البعيدة بضيافة الحكومة وعلى حسابها ، ولكن . . . تحت رقابتها (ص ٣٠) طوال مدة زيارة وزير النفط . ولا يقف الأمر عند هذا الحد كذلك ، بل يمتد إلى المستشفى نفسه ؛ فيأتى شرطى بورقة رسمية يطالب بأن يحظر على المريض رقم ٢١٧ واسمه طالع العريفى مغادرة الغرفة لأسباب أمنية ابتداء من يوم الاثنين . . . . . وحتى إشعار آخر(ص ٣٣). ويتم هذا ، ويقف شرطى أمام غرفة طالع تنفيذاً لهذا الأمر . وهكذا يقوم سجن شرق أوسطى فى قلب هذا البلد الاشتراكى الغربى ؛ سجن لمن كانوا يعانون من السجون الشرق متوسطية ؛ فما الفرق

إذن ؟ فى الماضى كانوا يقولون فى تشيكوسلوفاكيا : « إن نظاماً كنظام موران لا يحتاج إلا إلى الدفن . وإنه من الحماقة أن يفكروا اللحظة بإمكانية تطويره أو التعايش معه »(ص ٣١).

لقد تغيرت الأوضاع إذن ، ولابد من استخلاص درس أخير من هذه « الحالة التى نعيشها الآن ، والطريقة التى يتعاملون بها معنا بما فيها من ذل وقهر»(ص ٣٧) ولعل تشيكوسلوفاكيا هنا أن تكون مجرد رمز لما يحدث من تحول فى المواقف الإيديولوجية والسياسية فى بقية الدول التى كانت تسمى بالاشتراكية . لقد انتقل شرق المتوسط إليهم أيضاً ! على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد كذلك ؛ فالمستشفى يبلغ عادل الخالدى أن الحساب سوف يدفع بالدولار عن طريق البنك . ولهذا يجب أن يتوافر له ضمان بنكى من أجل تسديد ثمن العلاج (ص ١٢٢) . ومن أين له هذا ؟ إنه يضطر أخيراً إلى مغادرة المستشفى لعجزه عن الدفع بالدولار . ويقوم الاتصال بينه وبين صديق له قديم يعيش فى فرنسا هو أنيس ، فيساعده على السفر إلى هناك . على أن المحنة لا تقف عند هذا السلوك الرسمى ، بل يمتد كذلك إلى هؤلاء « الذين يفترض فيهم أن يخففوا عنى ، أصبحوا همًّا فوق همّى ، ثم أصبحوا مرضاً لا أعرف كيف أتخلص منه » ص ٩٧ . إنهم رفاق التنظيم ! لقد استشرت الخلافات والانشقاقات وحرب البيانات والاتهامات وفرض الأوامر من أعلى ، وتغييب الحرية فى القول والاختيار بحجة حماية التنظيم (ص ٩٩) . يأتى الرفاق أو ممثلوهم إلى المستشفى كل أسبوع لينقلوا خلافات المقاهى والبارات التى تحولت بسرعة إلى معارك (ص ١٧) . يعانى عادل من مجيئهم ، ويموت طالع نتيجة لما أثارته فى نفسه الأوضاع الجديدة . ويواجه عادل المحنة التنظيمية التى أخذت تمتد إليه نتيجة لتمسكه بثوابت الديمقراطية والحرية وضرورة النقد واحترام إنسانية الإنسان ، ولرفض الانصياع الآلى للتنظيم بغير هذه الثوابت المبدئية . وينتهى الأمر بتلقيه نشرة تنظيمية داخلية تشير إلى انحرافات وأخطاء جسيمة منسوبة إلى رفاق تقرر معاقبتهم ، وكان اسم عادل بينهم بالطبع . ولا يشعر عادل أنه بهذا قد فقد شيئاً . كان قد أخذ يراجع حياته كلها ، « بعيداً عن المؤثرات الآنية المتلاحقة . قرأت . حزنت . ندمت . قلت لنفسى : كم كنّا أغبياء وجبناء خلال فترات طويلة سابقة » (ص ٩٩) . بل لعله ـ كما يقول ـ تحرر من « ذلّ طويل وخيبة دائمة » (ص ١٢٠) . ويقول لنفسه « إذا رجعت إلى وطنى ، إذا نظرت إلى عيون الناس وعرفت همومهم ولفحتنى الأنفاس الشقية ، عند ذلك يمكن أن أكون قادراً على المساهمة مع الآخرين فى عمل شىء واتخاذ الموقف الصحيح » (ص ١١٦) ، ويقول : « هؤلاء الساسة الذين أسلمت لهم قيادى ، خدعونى وتخلوا عنى » (ص ٣٣٠) ، ويقول : « تحطمت أغلب الأوهام كلها ، لم أعد قادراً على عبادة أى صنم ، ولم يعد يرشدنى ويقودنى سوى الضمير ..... تخليت عن الآلهة القديمة ولم أجد آلهة غيرها ؟ فليكن . المهم أن تكون هناك إرادة . وهذه وحدها يمكن أن تعيد تشكيل العالم مرة أخرى »(ص ٥٥٩).

خلاصة هذا كله ، أن رواية « الآن . . . هنا » ، وإن كان السجن والتعذيب هو موضوعها العلم ، مثل رواية « شرق المتوسط » ، قد تضمنت بُعداً معنويًّا آخر لهذا السجن ولهذا التعذيب هو المعاناة داخل التنظيمات البيروقراطية الاستبدادية المعزولة عن الجماهير بمشاكلها الداخلية ، ومعاناة ما يحدث داخل البلاد التى تسمى بالاشتراكية ، والتى أخذت تتحول إلى الضفة اليمينية الأخرى . وهكذا تتواكب الرواية فى فصلها الأول مع خبرة الأحداث والتحولات الأخيرة فى البلاد الاشتراكية « سابقا » .

وإذا كانت رواية « شرق المتوسط » تصور سقوط رفيق لاعترافه وتخليه نتيجة للتعذيب البدنى والمعنوى ، فإن رواية « الآن . . . هنا » تصور ـ إلى جانب ذلك ـ خيبة الأمل ، بل « انعدام اليقين ، والهزيمة الداخلية التى نعيشها ـ على حد تعبير طالع ـ مما يجعل الكثيرين حائرين ثم يائسين » (ص ١٥) ، وهذا مما يضفى على بطولاتهم السابقة فى مواجهة التعذيب وولائهم الفكرى والتنظيمى السابق لتنظيماتهم مشاعر ملتبسة[٤] . على أن هذه المشاعر الملتبسة لم تولّد أزمة ضمير داخلية عند كل من طالع وعادل ، شأن أزمة رجب وأنيسة فى « شرق المتوسط » ، وإنما خلقت مواقف يغلب عليها طابع التأمل والحوار العقلانى ، وصَبْغ السرد فى الرواية بطابع الوصف والتحليل ومحاولة التأويل ، سواء فى الفصل الأول أو الفصلين الثانى والثالث ، وإن استشعرنا فى الفصل الأول والثالث اقتراباً نسبياً من الطابع الانفعالى الغنائى الذى كان السمة الأساسية للسرد فى الرواية الأولى « شرق المتوسط » ؛

وذلك أمر طبيعى . فالأزمة فى « الآن . . . هنا » كانت أزمة خارجية فى الجوهر ، وتعبر عن نفسها فى شكل مذكرات مكتوبة شبه وصفية تقريرية بالنسبة لطالع ، وفى شكل إفضاء يغلب عليه طابع الحوار والسرد الوصفى العقلانى بالنسبة لعادل ، وهو فى الحقيقة حكى أكثر من أن يكون إفضاء . على حين أن الأزمة فى « شرق المتوسط » كانت باطنية فى جوهرها ، وتعبر عن نفسها فى شكل إفضاءات نفسية غنائية عاطفية . ولهذا ــ كذلك ــ وجدنا الحوار الغالب فى « الآن . . . هنا » حواراً أقرب إلى العامية ، مع استخدام كثير من الحكم والتعابير والأمثال الشعبية ، فضلاً عن الجرأة فى استخدام المفردات التى اعتبرتها الرواية الأولى مفردات قبيحة وتحاشت التصريح بها . إن الفرق بين الأسلوبين فى كلتا الروايتين هو الفرق بين الصراع مع الداخل أساساً فى الرواية الأولى ، والصراع مع الخارج أساساً فى الرواية الثانية .

ولعل هذا الفرق بين الصراع الداخلى والصراع الخارجى هو الذى ميز بين الإحساس بالزمن فى كلتا الروايتين . ففى الرواية الأولى ــ كما سبق أن ذكرنا ــ لم يكن هناك ــ تقريباً ــ زمن محدد للرواية ، بل كان الزمن مندمجاً فى الإفضاء النفسى الباطنى ؛ أما فى هذه الرواية فالزمن بارز ، محدد الملامح ، ومتعددها كذلك . إنه يحدد للرواية ــ بعنوانها ــ موقعها الزمنى العام ، وهو « الآن » ؛ أى الحضور القائم الراهن الذى نعايشه نحن القراء كذلك .إنه الآن بالنسبة لأحداث الرواية ، وهو الآن بالنسبة لنا كذلك . و « الآن » متكرر متناثر طوال الرواية ، بل قد يتخذ أكثر من معنى أو دلالة داخل « الآن » العام للرواية . فعندما تقول الرواية ــ مثلاً « الآن تبدأ الرحلة الجديدة » (ص ٢٢٥) ، تعبر « الآن » هنا عن لحظة زمنية جزئية داخل « الآن » الزمنية العامة للرواية . وحين تقول الرواية فى موضع آخر : « أما الآن والمرض يشتد » (ص ١٩٩) فلسنا هنا نتحدث عن زمن جزئى أو عام بكلمة الآن ، وإنما تستخدم الرواية هذه الكلمة للتعبير عن حالة محددة ، يمكن أن نستبدل بها تعبير « أما وقد » تماماً مثل تعبير آخر فى الرواية هو « الآن وزميل الغرفة ينظر إلى بهذه الطريقة يربكنى » فهو لا يشير إلى زمن وإنما إلى حالة اشتد المرض »فيها،على خلاف ما تقوله الرواية فى موضع آخر هو : « وأكرر الآن » ص(٢٠٤)وهى عبارة تعنى لحظة زمنية داخل حالة أو وضع . وهكذا تتعدد دلالات « الآن » التى تتناثر فى الرواية ولكنها جميعاً لحظات جزئية داخل « الآن » العام الروائى والواقعى المتشابك . على أن الزمن فى الرواية برغم عموميته فى الرواية وواقعيته الحية بالنسبة لنا نحن قراءها ، فهو زمن متجزىء متناثر طوال الرواية . قد تكون للحظةٍ زمنيةٍ منه دلالة قيميّة وإيحائية وتناصية خاصة ، مثل « يوم الاربعاء » ؛ فهو يوم يؤرخ لحدث ، ولكنه يوم مشحون بدلالة مأساوية . فهناك أربعاء الرماد ، وهنا التعبير الشعبى عن « ساعة الشؤم » فى كل يوم أربعاء ، إلى غير ذلك . ولكن ما أكثر أجزاء الزمن المتناثرة بوصفها عناصر جزئية فى البنية العامة « للآن » فى الرواية . وذلك مثل : ذات مساء ، فى اليوم التالى ، الأسبوع الأول ، بعد أسبوع ، ذات الظهيرة ، حتى اليوم السادس أو السابع ، الزمن الذى يتوقف عن الجريان أيام الصيف ويصبح مثل المياه الآسنة ، فى أحد أيام شباط . . إلى غير ذلك . إنها أزمنة جزئية متناثرة مندمجة فى الأحداث المباشرة ، ولهذا فدلالتها مرتبطة بدلالة الحدث نفسه ، وهى تشكل عناصر زمن « الآن » العام فى الرواية ؛ زمن الحضور الدائم الكلى .

أما المكان فيتمثل فى ثلاثة مواقع ذات دلالات مختلفة . هناك أولاً المستشفى الذى هو ساحة إنسانية بالغة الرقة والرهافة والتواصل الإنسانى السخىّ ، لم يقلل من دلالتها هذه ما عكر صفوها من أحداث من خارجها ، بل لعل هذه الأحداث عمقت ما تتسم به من تواصل إنسانى رفيع . وهذا الموقع هو النقيض المباشر ــ كما سبق أن ذكرنا ــ للموقع الثانى الذى هو السجن والتعذيب والزنازين والأقبية والمحارق والسراديب وهو الرحلة والانتقالات بين مختلف هذه العناصر . أما الموقع الثالث فهو فرنسا التى وصل إليها عادل لمواصلة العلاج ، حيث المستشفى ، والحدائق ، والآثار التى حررتها الثورة الفرنسية ، والرفاق ومخايلة الآمال الضائعة والمستقبل الغامض . على أن هذا المكان يعنى فى الجوهر ــ مرة أخرى هنا ــ الغرب الحضارى النقيض للاستبداد والتعذيب وقهر إنسانية الإنسان . وإذا كان المستشفى فى براغ نقيضاً للسجن والتعذيب فى شرق المتوسط بما يزخر به المستشفى ــ برغم كل شىء ــ من تواصل إنسانى حميم ، فإن فرنسا ، الموقع الحضارى هى العقلانية والنقد والرفض لكل ما يعوق

حرية الإنسان ويمد من قدرته على أن يطل على المستقبل ويبدأ دائماً من جديد وبشكل صحيح . « مثلما علّم ديكارت الفرنسيين ، ثم أوروبا فالعالم أشياء أساسية ، خاصة فى المنهج ، فأعتقد أن أعظم وأهم ما علمهم كلمة تفوق كل الكلمات ، علمهم كلمة : لا ! » (ص ٥٦٢) .

إن فرنسا ــ من حيث إنها موقع حضارى ، هى دعوة إلى فعل حضارى ضد كل ما هو معاد للحضارة . وهكذا نواصل ــ فى رواية « الآن . . هنا » ــ الرحلة المكانية نفسها التى قمنا بها فى « شرق المتوسط » ، وإن اختلفت الوسائل والمحطات . إنها رحلة من الشرق ، شرق الاستبداد والقمع والتعذيب والتخلف ، إلى غرب الحرية والحضارة وإرادة الرفض والفعل تحقيقاً لإنسانية الإنسان . وهكذا فنحن مانزال نتعلق بالرؤية العريقة لتراث عصر النهضة العربية المجهضة . وإذا كانت رواية « شرق المتوسط » عبرت عن هذا ضمنياً وجزئياً برحلتها المكانية إلى الغرب ، فإن رواية « الآن . . . هنا » تكاد تجعل من هذه الرحلة ، لا مجرد الرحلة إلى فرنسا ، أو الغرب الحضارى ، بل الرحلة إلى الإنسان عامة . هذا ــ فى تقديرى ــ هو جوهر رؤيتها . فالواقع أننى عندما أخذت أتأمل الفصلين الثانى والثالث بوجه خاص ، وهما الفصلان المكرسان لتقديم صورة للسجون وألوان التعذيب البشعة التى عاناها كل من طالع وعادل ، لاحظت ــ كما سبق أن ذكرت ــ أنه ليس ثمة تمايز أو اختلاف بينهما إلا فى التفاصيل الشكلية وفى الأساليب التعبيرية ، وإن غلب على الفصل الثالث الحكايات والطرائف السجنية . وأتساءل : لماذا لم يجعل منهما المؤلف فصلاً واحداً لما بينهما من تماثل كبير من حيث الدلالة العامة لأحداثهما ؟! ولعل تفسير ذلك هو أن المؤلف اختار موقعين فى شرق المتوسط يختلفان سياسياً وأيديولوجيا اختلافاً كبيراً ولكنهما يلتقيان فى المعاملة السياسية نفسها . وهو يريد أن يؤكد هذا المعنى .

وهناك ملاحظة أخرى تدعو إلى التساؤل فى الفصلين الثانى والثالث كذلك . فلقد تبين لنا فى عرضنا وتحليلنا للرواية الأولى ، رواية « شرق المتوسط » ، أنها رواية ذات فضاء عائلى ؛ فهناك أم وأخ وأخت وزوج للأخت وأبناء لهما ، وهناك مأساة مشتركة تجمع بينهم جميعاً وتضفر مشاعرهم ومواقفهم وأشكال سلوكهم المختلفة ، فضلاً عن أن هذا كله يتم التعبير عنه بالإفضاء الذاتى الباطنى الذى يتجلى فيه ما يعانونه من محنة عاطفية وأزمة ضمير . أما فى هذين الفصلين من رواية « الآن . . . هنا » فنحن محصورون داخل السجون ، محصورون داخل لحظات التعذيب المختلفة ، محصورون بين المسجونين والجلادين ، ولا أثر لأى علاقة خاصة حميمة ، عائلية أو اجتماعية ، سواء فى شكل حلم أو تذكر . حقاً ، كان عادل عندما يشتد التعذيب ينادى أمه « يامّه ، آخ يَمه » وكانت تأتى إليه فى الحلم أحياناً تشجعه . وموقف الأم هنا تماماً مثل موقف الأم فى رواية « شرق المتوسط » . ولكن فيما عدا هذا النداء للأم أو الحلم بها ، كانت تجربة السجن فى الفصلين المذكورين خالية من أى علاقات حميمة أخرى ، سواء بالحلم أو بالتذكر . وهذا أمر غير طبيعى فى تجربة السجن وتجربة التعذيب .

كانت معاناة السجن والتعذيب هى نقطة التركيز الأساسية ، كأنما يقع السجن والتعذيب فى عالم مطلق مجرد معزول عن كل حياة خارجه . وأكاد أتصوّر ــ مجتهداً ــ أن هذه العزلة فى عالم مطلق معزول عن كل ارتباط عائلى أو اجتماعى يتم استدعاؤه حلماً أو تذكراً ، إنما هى عزلة مقصودة ومتسقة مع الدلالة العامة لهذه الرواية « الآن . . . هنا » . فهى ــ من ناحية ــ تركز تركيزاً قوياً على بشاعة التعذيب البدنى ، ومن ناحية أخرى ، أتصوّر أنه إذا كانت رواية « شرق المتوسط » هى تعبير ــ فى الجوهر ــ عن محنة فرد ، ومحنة أسرة ، وكانت تطلعاً ــ فى الجوهر ــ إلى تطهير ذاتى ، فإن رواية « الآن . . . هنا » ترتفع فى دلالتها من المحنة الفردية الذاتية إلى فضاء إنسانى شامل . ولهذا لم تنحصر دلالتها فى التعذيب أو التطهير الذاتى ، وإنما تمتد إلى إرادة إلغاء السجون نفسها ، وتحرير الإنسانية منها . إلى جانب أنها تفضح واقع شرقِ المتوسط ونظامه ، بل واقعاً ونظاماً عالمياً ، وتتطلع إلى تغييره كذلك . وما أكثر ما يتناثر فى حوارات الرواية من كلمات تعبر عن هذا المعنى الإنسانى الشامل . مثل : « الشرط الأول هو الاعتراف بالإنسان » (ص ٨٩) ، « كيف نستطيع أن نخلق عالماً وإنساناً يؤمنان فعلاً بالحرية ؟ » (ص ١٠١) ، « سيبقى السجن ياطالع وسيبقى السجان مادام هناك ظلم واستغلال » ص ١٤ ، « وستبقى السجون وسوف تتسع إذا ظل الناس فى بلادنا يفخرون بصبرهم

واحتمالهم وأن مَنْ يعانى فى الدنيا أكثر لابد أن يجازى فى الآخرة » (ص ٣٣٢) ، « متى يصل الإنسان إلى الحرية ؟ » ص ٣٩٣ ، « الجلاد لم يولد من الجدار ولم يهبط من الفضاء ، نحن الذين خلقناه (. . . .) كما خلق الإنسان القديم آلهته ، خلقناه ، فى البداية رغبةً فى النظام السهل ، ثم تواطأنا معه لإخافة الصغار والغرباء والأعداء (. . . . .) ثم بدأنا نخاف منه (. . . . .) إلى أن وصلنا إلى الامتثال والطاعة والرضى ، وأخيراً إلى التسليم » (ص ٣٠٣) .

إن الدلالة العامة لهذه الرواية ليست أزمة داخلية ذاتية ، وليست أزمة فرد سواء كان منهاراً أو صامداً بطلاً ، وإنما هى أزمة نظام علاقات إنسانية ، سواء تجلّت هذه العلاقات فى تنظيم حزبى خاص ، أو فى نظام اجتماعى عام ، ولابد لهذا النظام من العلاقات أن يتغير الآن . . . وهنا . على أنها ليست قضية شرق متوسطية فحسب ، بل هى قضية الإنسان من حيث هو إنسان أينما كان ، وهكذا غلب على سردها طابع الوصف الخارجى والحوار التحليلى التأويلى العقلانى ، على خلاف الرواية الأولى التى غلب على سردها طابع الإفضاء الغنائى الذاتى . وهكذا ننتقل بين « شرق المتوسط » و « الآن . . . هنا » من أنا السقوط والتطهر إلى نحن التحدى والتغيير ؛ من استعادة الذات الفردية لكرامتها الشخصية ، إلى ضرورة الفعل من أجل تحقيق الحرية للنظام الاجتماعى والإنسانى بعامة .

على أن الروايتين تنتهيان ـ مع ذلك ـ نهاية شبه متشابهة ، مما يخرج الرواية الأولى ـ جزئياً ـ من ذاتيتها المغلقة ، فأنيسة « تدفع الأمور إلى نهايتها ، لعل شيئاً يقع » كما تقول (ص ١٤) . وابنها عادل وزوجها حامد ينخرطان فى العمل السياسى على طريق رجب . وعادل الخالدى ـ فى نهاية « الآن . . . هنا » ـ يقول « ما كدت أضع رأسى على الوسادة ، بدأت أسمع النواح والأنين الآتى من هناك . وفى لحظة لاحقة سمعت ما يشبه الدوىّ . أما وأنا أنزلق إلى النوم أكثر ، فقد أحسست بأن الأرض تتشقق ويعلو الصهيل . وأتذكر أننى حلمت أحلاماً كثيرة تلك الليلة وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين » (ص ٥٦٣) .

وإذا كان الفرح ـ فى هذا النص ـ للصهيل القادم ، فهل الحزن لتخليه ـ تنظيمياً ـ عن المشاركة فى هذا القادم من بعيد ؟ مجرد تساؤل ! وهكذا تلتقى الروايتان فى رؤية مستقبلية متفائلة فى النهاية تعبران عنها ببنيتهما الفنية وببعض تعابيرهما وأساليبهما السردية وتحملان إلينا جميعاً دعوة حارة جهيرة إلى المشاركة فى تحمل المسئولية ، أن نقول كذلك « لا » أن نفعل شيئاً . . . .

الهوامـش :

(١) على الراعى : « الرواية فى الوطن العربى » . دار المستقبل العربى . ١٩٩١ . المقدمة .

(٢) اعتمدنا هنا على طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ١٩٧٩ بيروت ، من رواية « شرق المتوسط » لعبد الرحمن منيف . راجع ص ١٣٩ .

(٣) اعتمدنا هنا على الطبعة الأولى من رواية عبد الرحمن منيف « الآن . . . هنا ، أو شرق المتوسط مرة أخرى » ! مؤسسة عيبال للدراسات والنشر . قبرص ١٩٩١ . راجع ص ٣١٧ .

(٤) وهنا يلتقى هذا الفصل من رواية « الآن . . . هنا » مع رواية إميل حبيبى الأخيرة . « خرافية سراى بنت الغول » التى ظهرت عام ١٩٩١ ، العام نفسه الذى ظهرت فيه « الآن . . . هنا » ، مع ما بين الروايتين من اختلاف فى البنية الفنية ومنهج التناول .

استعارة الثورة / الحريق

فى «حريق» محمد ديب

أمينة رشيد

«إن هذه القوى تقتتل دون أن يصبح الظل ظلاما دامسا ، ودون أن يصبح الضياء لهيبا ساطعا . . . إنها تقتتل دون أن تنتصر إحداها على الأخرى ، دون أن تجهز إحداها على الأخرى . لا راحة ولاهدنة . الحياة . الحياة !!»

● الحريق ، ترجمة سامى الدروبى ، (ص ٢٦٣ ــ ٢٦٤)

هناك مفهوم حديث يعيد تقسيم النمطين التقليديين للأدب ــ الشعر ، والنثر ــ ليماثل بينهما وبين مجازى الاستعارة ، الكناية[١] وإذا كان الأدب بالفعل مجازا ، للحياة وللواقع[٢] من ناحية ، فى ذاته وبتكراره لبعض الصور الأساسية (أو لصورة واحدة أحيانا) ، من ناحية أخرى ، فينبغى مع ذلك أن لا نفرض على النص الأدبى تعريفات مسبقة تحد من حيويته ومن إمكانية فهم دلالاته المتنوعة . فمن قصور النقد الحديث ، رغم اكتشافه لأدوات تساعد على الفهم الداخلى للنص ، أنه قد أدخلت عليه أحيانا نماذج أحادية تحد من ثرائه ، بينما القيمة الجمالية للعمل الأدبى تكمن ، حسب رأينا ، فى لعبها الدلالى والأسلوبى الذى يبرز المكنون منه ويعرِّف بمجهول النص . فإذا كان النص الشعرى يفعل فعله بواسطة الإيقاع والتنغيم ، واستعارية الصوت والصورة والمعنى ، أى بجميع مستويات التكرار ، وإذا كان النص الروائى يقوم على التقدم الخطى والتصوير الكنائى ، فى علاقة الجزء بالكل التى توصل الرسالة الأساسية للنص ، فهناك أيضا إيقاع ، وتصوير مجازى فى التكرار الروائى ، يكسر من حدة التمييز «الجاكبسونى» ، كما نستطيع أن نجد فى النص الشعرى حكاية ما ــ وخاصة فى الشعر الحديث ــ تتقدم خطيا مع نمو القصيدة . ولكننا لن نهتم هنا إلا بالمثل الأول ، أى بالنص الروائى .

يبقى أن هناك اختلافاً أساسياً بين التقدم الخطى للرواية والتكرار الدائرى للقصيدة ، يجعلنا نتكلم عن «شاعرية» بعض الروايات والحكاية المتضمنة فى بعض القصائد . وتقدم رواية الحريق لمحمد ديب ــ وهى الجزء الثانى لثلاثيته الشهيرة ــ نموذجا نادرا لمزج المجازين . فنجد فيها الكناية التى تميز الرواية الواقعية ــ فكل جزء منها يعبر عن كلها ــ وكل

حدث ، كل شخصية ، كل وحدة أسلوبية ، تذكرنا بالرسالة الأساسية للرواية : الفقر ، الاستغلال ، الاستيطان ، من ناحية ، والوعى ، والتضامن ، الثورة ، من ناحية أخرى . فتنمو الرواية عبر الصراع بين القوى المضادة ، فى النمط التقليدى لرواية التكوين ، من الجهل إلى المعرفة ومن السلبية إلى الفعل . ولكن مايميز رواية الحريق هو فى الأساس استعاريتها ، أو شاعريتها بالمعنى الجاكبسونى ! فالحريق استعارة ممتدة ، منذ عنوان الرواية وبدءا من حدثها الأساسى الذى يقع فى جزءها الأخير ، وفى صورها الجزئية ، كى تقدم دلالة الثورة التى يعدلها النمو الكنائى للنص . ففى التردد بين الاستعارة والكناية نرى القيمة الجمالية الأساسية للرواية .

إن الحقل الدلالى للحريق ثرى ومتواجد دائما كالخيط الاستعارى للثورة التى تتخمّر فى النفوس ، وفى حركة الطبيعة ، وفى تعاقب الفصول . ويتمثل الحريق أيضا فى التسلسل الكنائى للرواية ، إذ إنه يتلو الإضراب كالحدث الأساسى للحكاية المروية.وما نريد أن نظهره من خلال تتبعنا للاستعارة هو أن حقلها الدلالى والرمزى منبع القيمة الجمالية للرواية وسر إيقاعها الشعرى وسبب بقائها فى تجاوز دلالتها الآنية واختراقها المرتبط باشتداد الثورة الجزائرية فى الخمسينيات . فإذا كان حدث الإضراب حدثاً واقعياً ، أو تصورا لعدة أحداث عاشتها الجزائر فيما سبق الثورة من زمن اشتعال[٣] ، فالاستعارة تصحب هذا الحدث وتخترقه فى آن ، سواء فى تصورها له أو ابتعادها عنه عبر المسافة الجمالية . فالاستعارة تتخلل جميع مستويات الرواية ، من حبكتها إلى شخصياتها لتكون بؤرة «زمكانيتها» وجمالياتها ، كى تصل بنا إلى بناء القيمة فى الرواية والرواية كقيمة .

إن الرواية تقدم قيمة فى بنائها على نموذج روايات الواقعية الاشتراكية : الأزمة ، الوعى ، التضامن ، الثورة . وفى هذا النموذج قامت الرواية بتوصيل قيم الرواية الثورية وأسلوبها للمتلقين من القراء اليساريين فى الأساس . واستطاعت مع ذلك أن تتجاوز هؤلاء المتلقين لتبقى ضمن روايات كبيرة : عناقيد الغضب لجون شتاينبك ، كاكاو لجورج أمادو ، حكام الندى لجاك رومان ، وغيرها من الروايات الكبيرة التى ظهرت فى العالم ، فى خضم سنوات التحرر الوطنى والحلم الاشتراكى . وإذا كانت الرواية قد تجاوزت محدودية زمانها لتصل إلى جمهور عالمى من القراء ، فهل استوعب القارىء المحلى خطابها عن الثورة ، وهو القارىء المقصود منها ، فى لغته اليومية المختلفة ، أم استمر استقبالها فى دائرة القراء العالميين للأدب فى أدبيته ومثلت استعاريتها الرفيعة حاجزا بينها وبين القارىء الجزائرى نفسه ؟ نأمل أن يلقى تحليلنا لاستعارة الثورة / الحريق بعض الضوء على هذه التساؤلات .

١ ـ الاستعارة فى الحدث الروائى

١ ـ ١ . الحبكة

برغم وجود الكثير من الشخصيات الفعالة ، المكثفة الحضور ، فى النص ، فالفاعل الأساسى ، من خلال الحريق ، هو الفاعل الجماعى (l'actant collectif) . فهناك مجموعات من البشر فى الريف الجزائرى : فلاحون بلا أرض يعملون باليومية ، ملاك صغار ، مستوطنون فرنسيون استولوا على أرض الجزائريين . وتصور الرواية الصراع بين هؤلاء جميعا . وهناك صراع أساسى بين الوطنيين والمستوطن الفرنسى (إلا الخائن «قرة») وصراع ثانوى بين الفلاح الأجير والآخر مالك الأرض . وتصور الرواية ، فى نموها الكنائى ، وفى بطء ، تطور وعى هذا الفاعل الجماعى(*) :

«إن البلد كله يتهامس فى السر» (ص ١٠٥)

«إن فلاحى بنى بوبلان ينتظرون على قلق محموم» (ص ٢٣٢) .

«إن اندفاعة قوية عارمة قد حملتهم إلى الأمام كأنهم مد البحر» (ص ٢٤١) .

* قد رجعنا إلى النص الفرنسى المنشور فى Paris, Seuil, 1954 والترجمة العربية لسامى الدروبى الصادرة فى دمشق ١٩٦١.

ويمثل الإضراب قمة الفعل الروائى :

«انتشر الأمر بالإضراب فى جميع القرى» (ص ١٢٤) .

وجمع هذا الإضراب ألفا من المضربين (ص ١٤٢) وأعقبه الحريق الذى نظمه المستوطنون (فصل ٢١ ، ٢٢) ، وسرعان مايتحول الحريق الإجرامى إلى «العقدة الرمزية للرواية»[٤] حسب عبارة جاكلين أرنو ، مقدما فى رأينا البعد الاستعارى للثورة / الحريق :

«لقد شب حريق ، ولن ينطفىء هذا الحريق فى يوم من الأيام . سيظل هذا الحريق يزحف فى عماية ، خفيا مستترا ، ولن ينقطع لهيبه الدامى إلا بعد أن يغرق البلاد كلها بلألائه» (ص ٢٢٥ ــ ٢٢٦) .

ومن الحدث ـ الكناية فى مجاز الرواية :

«إن الفلاحين لم يضرموا النار» ، (ص ٢٤٨) .

ننتقل تدريجيا إلى استعارة الثورة / الحريق :

«غير أن هناك شيئاً كان الناس يحسون أنه آت من بعيد ، وأنه ربما كان ذاهبا إلى بعيد . . وهو موجة من الأعماق لعلها كانت تستحيل إلى عباب هائل . . إن هذه الموجة تقترب شيئا فشيئا» ، (ص ٢٥٠) .

ثم :

«وقبل ذلك كان ضرام مسعور مايزال يتابع سيره المظفر من شجرة إلى شجرة . فكل شجرة من الأشجار الآن مشعل يهتز ويتموج» ، (ص ٢٥٢) .

١ ــ ب الشخصيات

وفى كثير من الاستعارت المعتادة ، يتسع الحقل الدلالى لوصف الشخصيات ، فالوجوه محروقة من شمس الصيف (ونار الثورة) :

«إنه طويل محترق » (ص ٧٨) .

«وجسمه الطويل ضاو ، محروق بالشمس ، حزين» . . . (ص ٨٣) .

والشعلات تبدو فى العيون المختلفة :

«التماع ضعيف» . . . (ص ١٦) .

«ابتسامة تلمع فى نظرته الغريبة . . (ص ١٧)

«وكانت نظرته ملتمعة ببريق أخضر» ، (ص ١١٠) .

«وومضت فى نفسى الطفلة شعلة من كره» ،(ص ٢٩٩) .

«وفى هذه اللحظة كانت الأشعة الأولى من الحمى التى تصعد إلى عينيه» ، (ص ٣١٩) .

وتسمع طلقات الفرح أو الضحك أو حكى النساء :

«مشاعل من الفرح» ، (ص ١٠) .

«وكان ضحكه ينفجر صاخبا» ، (ص ١٠) .

«إن أصواتهن المتفجرة المتكررة تهدم عذوبة الصباح الساجى» ، (ص ٢٧٢) .

أما القلوب «فتغلى» غضبا :

«واحتقن قلب قرة غضبا» (ص٦١) .

أو «تحترق كالجمر» :

«وهذا قلبه الآن ، وقد تكلس كالفحم» ، (ص ٢١٣) .

وتحترق النفس البشرية إذلالا : فعندما ينظر الرجل الفرنسى المتحضر ، النظيف ، ماسكا بيد ابنه ، إلى عمر :

«فسرعان ماشعر عمر بنار تحرق جسمه حرقا لايطاق . إن إحساسا بالعار والمذلة يسرى فيها سريان التمزق على حين فجأة» ، ص(٢٨٧)

أو تعانى من آلام التعذيب فى السجن :

«فقال حميد بتأثير الصدمة ، وقد اتقد وجهه بعد أن ظل إلى ذلك الحين شاحبا . . . وكانت الضربات تدوى فى رأسه ، فى جسمه . فاستولى عليه خدر . أصبح لايحس وجود أنفه ، ولاعينيه . غير أنه يشعر بأذنيه تحترقان احتراقا . وكان دمه يسيل رطبا حارا» ، (ص ١٨٤ ــ ١٨٥) .

بينما تدخل نار الحريق (الثورة ؟) فى قلب الناس :

«وتنفذ إلى قلوب الناس بقوة كقوة السيل» ، (ص ٢٢٢) .

٢ ــ زمكانية[٥] الاستعارة

وإذا بدت هذه الاستعارات التى تماثل بين **الحزن والحرقة** وبين الأمل والشعلة ، كأجزاء كنائية لاستعارة الثورة / الحريق ، وإذا كانت فى حد ذاتها مبتذلة إلى حد ما ، فهناك زمان ــ مكان يجدد جمالياتها . فالزمان ، كما نعرف ، حركة

المكان ، نستطيع أن نستخرجه فى هذه الرواية عبر الكثير مع العلامات الزمانية . وإذا أشرنا إليها عبر تحليلنا ، فسوف نركز فى الدرجة الأولى على وظيفتها فى الإيقاع الشعرى الذى تعينه استعارة الثورة / الحريق . وإذا كان مكان أحداث الحريق يتحدد بدقة بين القرية والجبل والمدينة ، بين أرض المستوطن وأرض الفلاح ، فإننا نجد الزمان يتخلله ببطء وثبات ، زمان الثورة الريفية فى إنضاجها ورقودها ، فى إشعالها وإحباطها ، تدل عليه الكثير من العلامات التقييمية التى نستطيع أن نبنى من خلالها زمكانية الرواية ، والتى تدور ، هى أيضا ، حول استعارة الثورة / الحريق .

فى نفس ملحمى يذكرنا بوصف راوى **(عناقيد الغضب)** لأمريكا الواسعة فى فضائها الجغرافى من الشرق إلى الغرب ، وزمنها التاريخى عبر حوليات قصة اغتصاب أرضها ، يبدأ راوى الحريق بوصف المنطقة كلها المحيطة بمدينة «تلمسان» ، ريفا وجبالا . ويضيق ويتقلص الأفق فجأة إلى مجرد بلد جوفاء وكئيبة :

«ووراءها فورا ، تنبسط أرض خلاء تناثرت عليها جبال حزينة .

إنك لتدرك من الشعور القوى الذى تعانيه فى هذه الأماكن ، أنك اجتزت حدودا ، ونفذت إلى عزلة» (ص ٦) .

فهذا الحزن وهذه العزلة هى من علامات سلسلة «جبال بنى بوبلان» التى تعين فضاء الفلاحين الفقراء فى الرواية . وسوف ترجع كعلامات كنائية لعزلة وصمت هؤلاء فى فترات إحباط الوعى الثورى ، وهى من العلامات البارزة لجماليات الرواية .

ويحدد هذا المكان عبر تعارضين : أحدهما مع أرض الفلاحين الملاك أو الفرنسيين الذين اغتصبوا أرضهم ، والثانى مع المدينة . وهذا المكان يوجد ، حسب الراوى ، خارج العالم ، أى العالم المتحضر . وهو تعارض نجده فى كثير من «روايات الأرض» :

«إن هؤلاء الناس يعيشون على أطراف الوهدان الصالحة للفلاحة ،المعلقة فى الجبل ، النائية الآن عن العالم ، رغم أن المسافة التى تفصلها عن تلمسان لاتزيد على ثلاثة كيلو مترات» ، (ص ٦) .

سوف تدور الأحداث فى فضاء المستويات الثلاثة للمكان : المدينة ، الأرض المغتصبة ، أرض الفقراء ، فى تحديد كنائى بين الشخصيات والمكان والأخلاقيات . فالملكية تولد الشراسة مع الرغبة فى الاحتفاظ بها ، وتولد الأرض الجوفاء الفقر والبؤس . أما الوعى الثورى فينتج عن التضامن وينتجه بدوره .

ويلعب الزمان دور المحرك لهذا المكان فى يسرد «كومندار» ، وهو أحد الأبطال الإيجابيين للرواية ، الذى يروى تاريخ أرض الجزائر :

«منذ مائة سنة (ربما أكثر من ذلك وربما أقل) لم يكن أحد هنا البتة ، ذلك أن بنى بوبلان لم يكن له وجود» ، (ص ١٠٦) .

ويتلو ذلك تاريخ هذه الأرض ، امتلاك الفلاحين الصغار لها ، ثم اغتصاب الفرنسى ، فرض القانون الجديد وتحول شعب بأكمله إلى غريب شارد ، غريب على أرضه نفسها . ويفعل الزمن فعله وتأتى صور كثيرة لحركة الزمن . ولن نهتم إلا بتلك الصور التى يتماثل إيقاعها مع تماثل الفعل الثورى . تبدأ الرواية فى صيف ١٩٣٩ كما يقال منذ أولى صفحاتها . ويمتد هذا الصيف فى إيقاع بطىء ؛

«طال صيف ١٩٣٩» ، (ص ١٧١) .

ويحاكى السرد هذا التوقف والملل :

«جمد النهار على تأمل الفتى : الطيور بين أوراق الأشجار ، الركون والدعة ، دقات تسمع من بعيد ، همهمة رتيبة ؛ ساعة من العصر فى الفضاء الساكن الحميم» ، (ص١٢٦) .

وأغسطس شهر النضوج الممتد ، طويل ، بطىء . يتخلله الحر والسكون . وتزدهر مراهقة عمر وزهور كما ينضج ، فى تطور الرواية وإيقاعها ، الوعى الثورى ، بينما الزمن ـ الإطار زمن فقر وبؤس :

«منذ خمسة عشر يوما لم نر قطرة من الزيت فى بيتنا» ، (ص ٢١٦) . وفجأة مع الإضراب يختلف المشهد ويتحرك المكان :

«وبعد ثلاثة أيام كان ألف عامل ، فى «حنايا» وحدها ، قد توقفوا عن العمل . ونظم عمال «نجريبة» صفوفهم أيضا واستعد عمال «عين الموت» و«طه ماميت» للاقتداء بالمضربين . كان الإضراب يتسع شيئا فشيئا» ، (ص ٢١٥) .

ويلعب وصف الطبيعة دورا مهما ، وربما أساسيا ، فى بناء زمكانية استعارة الثورة / الحريق وتحديدها ، وفى استعمال كنايات : الحر ، الجفاف ، التعطش ، الحريق . وتغذى هذه العلامات الكنائية كلها حقلا دلاليا واحدا : الحرارة التى تعلو وتشتد ، وتشمل النفوس ، وتنضج بذور الطبيعة والأرض كلها . **وتلتقى** الكناية باستعارة الثورة / الحريق .

وتمثل الشمس ــ على سبيل المثال ــ علامة أساسية فى الحقل الدلالى . الشمس فى غروبها ، أو حرارتها ،، وهى فى قمة النهار ، أو شروقها ، أو بياضها فى الشتاء :

«وسطعت الشمس لحظة أخيرة ، وأحاط الهواء الحار بالذرى . إن ضوء النهار يصعد على الجبل شيئا فشيئا نحو القمر ، ومالبث الغسق أن خيم . إن شعورا بالسكينة يرين على قلب عمر . وما انفك الظلام يزداد كثافة فى المشرق . إن موقدا بلا شعلة كان يحرق الأراضى والجبال فى الشرق ، ثم هو الآن يتجمع على نفسه كورقة تحترق» ، (ص ١٠) .

يمتلىء الحقل الدلالى بالشمس الحراقة ، والشمس البيضاء ، والشمس الباهتة ــ وتستكمله «شظايا الضوء» ، و«الأرض الجافة» ، و«الأرض المحروقة» . وتصاحب هذه العلامات المرئية إشارات صوتية : طرقعات النار وحرق الأخشاب والغصون الجافة . والزمن زمنان : زمن الفصول المتتالية ، ونضوج الوعى الثورى كما رأينا ، وزمن رتابة الأيام المتتالية ، زمن اليوم الممتد ، فى فصل الشتاء ، بعد الإحباط ، وتكسير الإضراب :

«الأرض التى تقضمها شمس كانون الثانى تستسلم للموت ببطء شيئا فشيئا . . . يهبط الليل فينام الناس مغمورين بهذا الجو ، جو شىء يموت ، حتى إذا استيقظوا فى الصباح تشوقوا إلى هطول المطر» (ص ٣٠٣) .

«أيام الشتاء الحزين الذى تسطع فيه الشمس تدور فوق الأرض الصفراء الحمراء فى بطء لايطاق» ، (ص ٣٠٣) .

ويتخلل حزن الشتاء فضاء البشر ، تاركا آثاره فى صمتهم وعزلتهم ، فى فكرهم وحركتهم ، فما بعد الحريق يرجع بنا إلى فراغ الصحراء والعزلة والجفاف التى تعين المكان فى بداية الرواية :

«وانتشر الصمت . إن البيوت تبدو فى الأيام التى أعقبت الحريق مقفرة لا حياة فيها . الصمت وحده يرين ، الصمت وحده . إنه يخترق حياة الناس من طرف إلى طرف ، ويزحف عبر تأملاتهم ، ويلبد حركاتهم ، أى فقر! لا شىء . لا أحد . صمت ووحدة !» (ص ٣٠٤) .

هذه الشعرية ، هذا الصوت الغنائى الذى يملأ الرواية ، ويبدو السمة الأساسية لجمالياتها ــ هل نستطيع أن نسميه الصوت الواحد الوحيد لنص الحريق ؟

٣ ــ الاستعارة فى جماليات رواية الحريق بين القيمة والتقييم

إن توحيد الحقل الدلالى يعيننا على أن نستخرج جماليا رواية الحريق من دلائل استعارة الحريق / الثورة . **ونعنى هنا بالجماليات ، تلك المنظومة الشكلية التى تكوّن خصوصية الرواية** . إننا نجدها تستند فى الأساس إلى العلاقة العضوية بين القيمة المشار إليها عبر الكلمات المتناثرة فى النص وبين التقييم ، أى الوسائل الشكلية التى تعيد نظام القيمة وتنتج القيمة الجمالية التى تصل إلى متلقى النص . فالقيمة الجمالية ، فى رأينا ليست شيئا ثابتا موضوعا فى النص ، مثل الكلمات التى تكون مادته وعلامات طبعه(٦) ، بل هى شىء يبنى من خلال علاقة المضمون بالشكل(٧) ، من ناحية ، وقراءة القراء المختلفين ، من ناحية أخرى . ومانسميه هنا«القيمة» ، هو الإيجابى فى مضمون النص ، المتفق على أنه **الشىء الأفضل أو** المثالى فى أيديولوجية النص . أما «التقييم» فنجده فى الوسائل الشكلية التى تكوّن بنية النص الجمالية ، أى رواية الحريق فى هذا المجال . وهكذا ، ننتقل من الأيديولوجية فى النص إلى

أيديولوجية النص ــ وجمالياته . وإذا كانت النصوص جميعا لها علاقة بأيديولوجية خارج النص معلنة صراحة أو مختفية ــ وهى العلاقة الواضحة بين الحريق ومعركة الجزائر التحريرية ضد الاستيطان الفرنسى فى الخمسينيات ــ فهناك وسائل وأدوات شكلية تعيد فهم الأيديولوجية ، عبر مانسميه «أيديولوجية النص» ، وهى الأيديولوجية المركبة التى تتجاوز الرؤية الأولية التى تكونها فى قراءة أولى ساذجة ، لكلمات النص . ولكن علينا أن نرى أولا ما القيمة التى نستطيع أن نستخرجها من كلام النص (كلام الراوى والشخصيات الإيجابية) ، ثم ندرس نظام التقييم ، أى القيمة الجمالية التى يحملها النص فى شكله ، ونستخرج جماليات النص من العلاقة بين كليهما فى النهاية .

٣ ــ ١ . القيمة

فى نص الحريق ، كما فى غيره من النصوص العظيمة لتيار الواقعية الاشتراكية ، توضح القيمة فى كلام مستقر للراوى :

«إنه يعرف الآن أين تبدأ الأشياء على وجه الدقة ، يعرف الآن أين يقع ذلك الخط الذى بعده لايجوع الإنسان ، والذى قبله يشعر بحرقة فى دمه وبشدة لاتفارقه» (ص ٣١ ــ ٣٢) .

ولنلاحظ ــ أولا ــ هذه «الحرقة فى الدم» ، وهى علامة من العلامات الكنائية التى تؤكد عمومية استعارة الحريق فى النص . ويوضح الراوى بعد ذلك ، بالأسلوب المجازى الخاص بالنص ، مفهومين أساسين للنص : الأرض والثورة .

«ذلك الخط إنما ترسمه وتعطيه فى آن واحد أمواج المزارع ، وأوراق الشجر ونبضات الينابيع ،وسمط المراعى ،(ص٣٢).

سوف نرى بعد ذلك الأهمية الرمزية لحركات الطبيعة هذه وخاصة مجاز «الينبوع» .

وتشير علامات كثيرة فى النص إلى أهمية الأرض ، وعضوية العلاقة بين الإنسان والأرض ، منتجة لتناص واضح مع النصوص العالمية التى تعبر عن هذه العلاقة : **عناقيد الغضب** لجون شتاينبك ، **فونتمارا** لإجنازيو سيلونه ، **الأرض** لإميل زولا **والأرض** لعبد الرحمن الشرقاوى ، الخ . ويستطيع الإنسان حسب أخلاقيات هذه الروايات ، أن يبيع كل شىء إلا الأرض (ص ٣١) ، ملكية الأرض نعمة من عند الله (ص ٣١ ــ ٣٢) ، «احترم الأرض سوف تحترمك !» (ص ٣٢) . وكما فى كثير من «روايات الأرض» ترد استعارة الأرض ــ الأم ، الأرض الفياضة ، الخ (وهى فى الغالب من الاستعارات العالمية فى الخيال الإنسانى ، كما كان يرى جاستون باشلار) .[(٨)]

«الأرض المرأة . . سر الإخصاب واحد ، فى أخاديد الأرض وفى أرحام الأمهات على السواء . . . والقوة التى تخرج من الأرض ثمارا وسنابل وهى بين أيدى الفلاح» (ص ٣٩) .

وتتلو ذلك علاقة التشابه بين الجنس وحركة الطبيعة ، ممارسة الحيوان للجنس واكتشاف الإنسان للرغبة الجنسية . فتشعل ولادة البقرة الغريزة الجنسية عند «قرة» ورغبته فى «زهور» أخت زوجه الصغيرة . وهنا يذكرنا المشهد بنفس الفعل فى رواية **الأرض** لإميل زولا ، حيث يغازل «بوتو» «ليز» ، وهى أخت زوجه الصغيرة فى إطار مشهد ولادة بقرة . إن العلاقة بين الإنسان والأرض والحيوان من العلامات الكنائية لروايات الأرض :

«والحق ان هؤلاء الرجال الذين يراهم أمامه ، لهم كل ماللأرض التى أنبتتهم من مظهر ولون وحتى رائحة» ، (ص ٩٨) .

والفلاحون ، حسب كلام الراوى ، يشبهون بعضهم البعض فى العالم أجمع . وضعهم هوهو ، وعلاقتهم بالأرض هى هى . ولايختلف إلا نمط التقييم الذى نجده إيجابيا فى الروايات الاشتراكية (إلا فيما يخص الشخصيات المعتبرة سيئة ، مثل «قرة») وسلبيا فى روايات الواقعية النقدية مثل **الفلاحون** لبلزاك **والأرض** لزولا . فالفلاح يفهم الفلاح فى أى مكان من العالم ، أو ، حسب راوى **فونتمارا** : بينهما لغة مشتركة لايفهمها رجل المدينة ، رغم أن بينه والفلاح لغة قومية واحدة ![(٩)] .

ويقول «ابن أيوب» ــ وهو أحد الشخصيات الإيجابية فى الحريق ويصفه الراوى بالرجولة حقا ــ «إلا أن بن أيوب لرجل ، إنه رجل حقا» .

(ص ٧١ فى الترجمة العربية) :

«إذا تركتم أرضكم ، فإن أولادكم وأحفادكم ، وأولاد أحفادكم ، إلى آخر جيل من أجيال ذرياتكم ، سوف يحاسبونكم حسابا عسيرا . إذا تركتم أرضكم فلن تكونوا جديرين بهم ، ولن تكونوا جديرين بهذه البلاد ، ولن تكونوا جديرين بالمستقبل» (ص ٧١) .

ويتجدد الإنذار :

«إذا تركتم أرضكم تركتم فعشتم أنتم وأبناؤكم بؤساء إلى آخر الحياة» ، (ص ٧٣) .

إن الأرض لمن يعمل فيها ، ويشقى من أجلها ، ويموت لإنقاذها . وكما فى «روايات الأرض» الأخرى فإن العلاقة عضوية بين الإنسان والأرض ، أو على الأقل فى غطها التقليدى ، ويحقق هذا الشعار كالعلم الذى يقود النظام المضمونى للنص الذى ينطقه بطل إيجابى آخر «كومندار» :

«هذه الأرض التى سقوها بعرقهم ودمائهم» ، (ص ١٠٧) .

أما مفهوم الثورة ، وهو المفهوم الأساسى الثانى فى بنية النص ، فيرتبط بمفهوم الأرض . فالثورة لاتنفصل عن الأرض التى اغتصبها المستعمر ، المستوطن ، فى الحدث الأساسى للرواية :

«وهكذا حل فى الأرض ناس محل ناس ، هكذا طرد أصحاب هذه الأرض من أرضهم وأصبحوا غرباء عنها» ، (ص ١٠٨) .

ولقد سبق أن رأينا كيف أن الإضراب والحريق يمثلان الحدثين الأساسيين للنص ، فى حركته السردية وفى بؤرة استعارته . ويسند هذا المعنى الكثير من الأقوال المنطوقة فى النص . وتأتى دلالات الثورة بشكل مركزى ، فى حديث «كومندار» الذى يأتى على لسانه تاريخ الجزائر الواقعى والأسطورى .

ويبدأ تاريخ الجزائر فى هذا القول مع أسطورة مدينة المنصورة الجزائرية التى قاومت الدمار . وهناك رمز الخيل الأبيض من حيث هو مجاز لمعركة الشعب ، وهو ذكرى دائمة فى خيال الفلاحين : «qalope cheval du peuple» (p.26)

ويستنتج «كومندار» فى حلم ملحمى ، يتنبأ فيه بمسيرة الشعب :

«ومنذ ذلك الحين ، أصبح الذين يلتمسون لأنفسهم مخرجا ، الذين يبحثون عن أرضهم مترددين ، الذين يريدون أن يتحرروا وأن يحرروا أرضهم ، أصبحوا يستيقظون كل ليلة ويمدون آذانهم منصتين . إن جنون الحرية قد صعد إلى رؤوسهم . من ذا يحرك ياجزائر؟ إن شعبك يمشى فى الطرقات يبحث عنك» ، (ص ٣٧ ـ ٣٨) .

وهناك رموز للحضور الدائم للجزائر وخلود شعبها منذ الأبد تمثلها شخصية «أم الخير» الواقعية ، الأسطورية ، التى تعرف الماضى وتحكيه فى كلمة تخترق عظمة الليل الساكن :

«إن حياة الجدة أم الخير يرجع عهدها إلى تلك الأيام المتوحشة ، أيام الحرية التى سبقت مجىء الفرنسيين . إن أم الخير عليمة بما كان عليه ماضينا» ، (ص ٤١) .

«إنما هو ماضى الفلاحين ، ولكنه أيضا ماضى الجزائر الذى كان ماضيك» ، (ص ٤٢) .

أما التاريخ فهو تاريخ استيطان الجزائر واغتصاب أرضها وطرد شعبها من الأرض ، كما رأينا . ويمتلىء النص بإشارات إيجابية للثورة الآتية بأمواجها العارمة ، كى تحرر هذا الشعب . تبدأ الثورة بالمعرفة الجيدة للعدو ، القومى والطبقى :

«وهذا هو بيت الفرنسيين ، بيت المستعمرين الذين يملكون كل شىء ، الأرض وبيادر الحصاد ، والأشجار ، والهواء والرجال فوق ذلك كله ، وكذلك الطيور ، وربما كانوا يملكوننى أنا أيضا» ، (ص ١٢٦) .

ونصل إلى وعى كامل بتاريخ طويل من الاغتصاب والامتلاك والإذلال . لكن المستقبل للرجال ، كما يؤكد النص ، والمستقبل للثوار . إذ يستطيع البشر بإرادتهم أن يغيروا الحياة . وتنتشر القوة . ويعم الوعى جميع المدن والقرى كلها :

«فإنما المهم أن يعرف المرء ماذا يريد . فإذا وجد فى الريف

وفى المدينة على السواء ، رجال ينهضون ليشقوا الطريق إلى حياة جديدة ، لم يكن ثمة فرق بين المدينة والريف» ، (ص ٤٢) .

إن فضاء الثورة هو ، كما حددته «زمكانية» الرواية ، فضاء جماعى . ويتردد الأسلوب المعبر عن الجماعة : «toute la campagne» («جميع القرى») ، «toute la region» (المنطقة كلها) ، «منصورة» «أمامة» ، «بريا» ، «صفصف» . وتحدد هذه العبارات الشاملة أخلاقيات النص وأيديولوجيته ، ويليها تفاؤل عظيم :

«سيصبحون قوة رهيبة» ، (ص ١٠٨) .

والناس متجمعون حول «كومندار» ، تفهم كلامه ، وتشاركه الأمل والوعى . وعظيمة هى قوة هذه الجماعة :

«إن هؤلاء الرجال المنتشرين فى كل اتجاه يوحون إليه بالصداقة . إنهم الآن صامتون . إنهم يسمعون كلام كومندار ويفهمونه ولكن طاقتهم الرهيبة تحملهم على الصمت ، إنهم يعتشون حول كومندار ، والأمل يستحثهم من كل جانب» ، (ص ١٠٨) .

ويؤكد النص أن انتفاضة جماعية سوف تأتى وتعم الجزائر فى نفس ملحمى (ص ٦٣) . وفى علامة كنائية أخرى للحريق ، يوصف لنا كلام «كومندار» على أنه «الكلام المحرق الهادىء الذى ينفذ فى قلب الصبى نفاذ مسمار» (ص ٤٦) .

وإذا مثل كومندار الصوت الأساسى للرؤية الثورية فإننا نجد ذلك فى شخصيات أخرى من مثل العجوز «ابن أيوب» ، والبطل الملتزم «حميد سراج» والطفل عمر الذى ينمو ويتكون مع الكلمة الثورية . أما الصور فى أغلبها ، كما رأينا عبر الكثير من كنايات الحريق ، فهى صورة الثورة ، تلخصها هذه الصورة العظيمة التى هى رمز لاستعارة الثورة / الحريق :

«الشمس الجزائرية الحمراء» ، (ص ٢١٦) .

٣ ــ ب . جماليات النص

إن القيمة الجمالية لا تصدر عن القيمة الأخلاقية ــ الأيديولوجية للنص ، رغم أن هذه الأخيرة تمثل جزءا أساسيا من جماله . فالقيمة الجمالية هى فى الدرجة الأولى ، كما سبق أن قلنا ، علاقة بين شكل ومضمون ، وبين نص وقارئه . وأعتقد أن اكتشاف هذه العلاقات وفهم دلالاتها من المهام الأساسية للنقد الأدبى بصفة عامة ، وللنقد الماركسى الذى أنتمى إليه بصفة خاصة . فإلى جانب القيم التى يوصلها النص عبر كلمات مختارة ينطقها الراوى أو شخصية من الشخصيات المفضلة التى تتكلم على لسان المؤلف ، يوجد تقييم ، أو نظام تقييمى ، يحدد فى النهاية القيمة الجمالية للنص ، بين عالمية الأعمال التى استقرت كأعمال عظيمة وأعمال أخرى محلية ، فقدت أهميتها ، وربما يقوم بقمع نصوص لايتيح لها فرصة الظهور والاستمرار .

وقد تتكون المنظومة الشكلية للحريق من عناصر ترتبط بالحبكة ، وبالشخصيات ، وبالأسلوب المتبع فى الكتابة . حبكة على نمط الروايات التقليدية : أزمة ← نمو ← قمة ← حل ، وملخصة لنموذج رواية الواقعية الاشتراكية بشكل عام : أزمة ← وعى ← انفجار ← فعل ثورى ← قمع ، شخصيات لاتنقصها العظمة ولا الجمال فى نبلها وأخلاقياتها العالية ، ومع ذلك تتحول إلى أدوار ؛ أسلوب فى السرد يتردد بين الملحمية والغنائية ، بين الشعر والنثر ، استعارى وكنائى فى آن . وبين التوحيد القوى للحقل الدلالى الذى رأيناه وأحادية الصوت الذى يعبر عن القيمة ، هل نجح النص فى اختراق أيديولوجيته المعلنة ، لخلق دائرته من الإبداع ؟ وإذا كانت الرواية ، منذ نشأتها ، تهدف إلى التعبير عن تعدد الأصوات وتنوع الحياة ، فهل تستطيع الحريق أن توصل لقرائها تركيب الواقع وتناقضاته العميقة ؟

ولا شك أن محمد ديب استطاع أن يوصل ، بمهارة وشاعرية ، اللحظة الثورية التى عاشها شعبه الجزائرى فى الخمسينيات ، ويبذر عمله فى تربته كما كان يريد . لكن الحبكة ضعيفة ، لاتصور التناقض الثائر ، ومع ذلك استطاع الروائى أن يصور الوعى المتزايد والتضامن والفعل الثورى فى ألفاظ سوف تعيش فى ذاكرة الجزائر الثورية ، وهذا بفضل تركيبه الدقيق لصورة الفاعل الجماعى فى الرواية:

«إن فلاحى بنى بوبلان ينتظرون على قلق محموم . ولكنهم يحافظون على هدوئهم . لقد برهنوا برهانا واضحا أثناء هذا

الإضراب على أنهم يعرفون كيف يسيطرون على أنفسهم وكيف يسلكون سلوكا واعيا . وقد فوجىء المستوطنون الفرنسيون بذلك ، فقد كانوا يظنون أن الإضراب والفوضى سيذهبان بألباب الفلاحين فى لحظة ؛ لهذا كانت دهشتهم مما أظهره الفلاحون من هدوء لا تقل عن دهشتهم من الإضراب نفسه» ، (ص ٢٣٢) .

وتعم الرواية هذه الصور الجمعية فى متابعة نمو وعى هذه «النحن» التى ترفض حياتها فى أسلوب يحدد النغمة السائدة للرواية :

«حياتنا هذه ليست حياة» ، (ص ٧٤) .

من أجل حياة أفضل سوف تاتى حتما.

«حياتنا تغتنى يوما بعد يوم بأحداث شتى غير مألوفة» ، (ص ٧٧) .

«هو الآن شىء فظيع ، أما فى غد فلن يكون كذلك» ، (ص ٢٤٥) .

وتتشكل الرواية فى هذه الصورة المؤثرة لغد قابل آمن ؛ به أجيال من الاشتراكيين ، حتى إذا تجمد الحوار غالبا فى صيغ تبدو مصطنعة وناقصة للجدل الذى يبرز التناقض والمختفى .

ويحكم المنطق نفسه بناء الشخصيات ، فهناك شخصيات إيجابية مثل «كومندار» و «حميد سراج»وهناك أعداء فرنسيون وخونة مثل «قرة» . وتتميز جميع هذه الشخصيات بأنها أدوار وحالات من الوعى والأحاسيس تجاه الفقر ، والقمع ، والأمل ، والرغبة الجنسية ، إلخ .

ونجد فى «حميد سراج» البطل الإيجابى الكامل . إنه المثقف ، الملتزم ، الذى تعلم كلمة الحق فى الكتب ، وينتقل إلى القرية ليقوم بدوره الثورى ، مسلحا بالمعرفة وبالإيمان بشعبه :

«لقد بقيت لى هذه الأرض ويبقى لى هذا الشعب العظيم ، فأستطيع أن أتجه اليهما ، نحوهماسأمشى بعد الآن . وحدهما سينقذاننى . ليأت هذا اليوم الذى أستطيع فيه أن أجتاز جميع المدن وجميع القرى . فأزور كل واحد من سكان المدن ، وكل واحد من الفلاحين . فإذا رأيت قرويا يقبض على فأسه فى صورة رائعة وقفت أتأمله ساعات وساعات . إن هؤلاء الرجال يوقظون الفرح فى النفس» ، (ص ٢١٣) .

ويؤكد كلامُ الآخرين هذه الصورة للبطل الملتزم . فتقول عنه أخته فاطمة :

«لايتوقف عن الركض من مكان إلى مكان . حتى لقد ذهب إلى خارج البلاد . كان يسافر من مدينة إلى مدينة ، ويطوف فى البلاد قرية قرية ، ويتجول فى الريف لايدع منه ركنا ، ويتحدث إلى الناس أثناء ذلك كله . إن هذا الرجل لم يكن يسعى إلى ربح ، ولم يكن ينشد نفعا . لم يكن يهدف من أعماله إلى مصلحة لنفسه» ، (ص ٢٦٥) .

وليس «حميد سراج» ، رغم نبله وعزته ، من أفضل الشخصيات رسما فى الرواية . وهنا ، أيضا ، نجد الحس الملحمى يسيطر على كتابة محمد ديب ، وينتصر على قدرته على النفاذ إلى الشخصيات . فالصور المؤثرة والباقية هى صورة هؤلاء الشيوخ : «كومندار» ، و«بادعدوش» ، و«ابن أيوب» . فهم علامات وأجزاء كنائية من استعارة الثورة / الحريق . وهم دائمون مثل الأرض فى شعلتها وحرقتها ، عارفون ، واعون . إنهم جزء من الجزائر العميقة ، ومن ثورتها ، جزء من البلد الطيب ، الدائم . ويتأكد الأسلوب الشاعرى للرواية فى شكل الإيقاع المتردد بين الملحمية والغنائية فى تحديد الحقل الدلالى للثورة / الحريق وتوحيده .

وإذن ، فإن **الإيقاع هو السمة الأساسية لأسلوب محمد ديب الروائى ــ الشاعرى . وهناك جدل يحكم الأسلوب ، ويدور حول الصراع بين النور والظلام ، مرتبطا باستعارة الثورة / الحريق** . ويعبر الراوى عن هذا الصراع فى فقرة أساسية ، تكشف فى آن عن وعى ديب وعن حتمية الحل ، على نحو يعين مجال الصراع وحدوده :

«وكان عمر يصغى إلى حديث أمه هو أيضا ، فأحس فجأة أن عداوة لايعرف كنهها ولايستطيع تحديدها تحيق به . إن قوى مجهولة تحف به من كل صوب ، قوى تخفى عن الأبصار ولكنها توغل فى العالم إيغالا بعيدا ، عميقا . من أى ليل ج تنبع هذه القوى؟ من أجل حياة أفضل سوف تأتى حتما .

إن عمر يحس أنه محمول هو نفسه على ظهر أمواجها العالية . إن هذه القوى تقتتل دون أن يصبح الظل ظلاما دامسا،ودون أن يصبح الضياء لهيبا ساطعا . . . إنها تقتتل دون

أن تنتصر إحداها على الأخرى ، دون أن تجهز إحداها على الأخرى. لاراحة ولاهدنة . الحياة . الحياة» (ص ٢٦٤) .

هذا الجدل ، هذه المعركة بين الضوء ، والظلام ، لاتنتقل فى عمق الحياة ونسيج الرواية ، بل تشبع فضاء الاستعارة المركزية ، مؤكدة شاعرية النص .

وحول رؤية أرض محروقة ، بين رجال أمن وفلاحين مسجونين ، يرسم محمد ديب صورة هى من أجل المشاهد الملحمية للرواية :

«كان رجال الشرطة والمعتقلون يسيرون صفوفا مرصوصة بخطى سريعة ، فما تنفك تظهر وجوه شهباء كأنها وجوه أشباح . إن أحد رجال الشرطة يسير إلى جانب الموكب ، وقد وضع يديه فى جيبى معطفه ، وراح يصدر أوامره . والفلاحون يسيرون متدثرين بجلابيبهم الملطخة بالوحل ، ساترين رؤوسهم بالقبعات . إنهم ينظرون إلى الأمام كأن هدفا رهيبا قد نومهم . وفى قرارة الحجاج المظلم الغائر من أعينهم كان يبدو أنهم مايزالون يترصدون أرضا فيها الحريق . إن الفضاء أمامهم حر طليق» ، (ص ٢٤٠) .

وفى هذا الحقل الدلالى للحريق وفى إطار ملحمة الثورة الفلاحية فإن :

«كل رجل من هؤلاء الرجال الذين تراهم حولك هو الآن أشبه بالبارود . يكفى أن تسقط عليه شرارة» ، (ص ٥٠) .

وبالطبع ، تفقد هذه الرؤية الجماعية بعض سمات الخصوصية فى جماليات رواية الحريق : الثراء فى وصف الشخصيات أو الحيوية فى الحوار . وربما تبدو اليوم صورة مثالية لثورة شمولية مفتقدة لتناقض وثغرات حركة الواقع[١٠] يبقى منها جمال الصور الناتجة عن الرؤية الثورية ، وربما كان ذلك ما يسند عظمة هذا النص . وتظهر قيمه الروائى الشعرية عبر الكثير من مشاهد القرية المحروقة ، والأضواء الحمراء والصفراء والبيضاء ، فى تنغيم تتالى الفصول ومرور الأيام ، وشعلات النار ودخان الجمر الملتهب :

«إن أضواء ساطعة تتموج فى الطريق» ، (ص ١٠٢) .

«وفى السهل العالى المتكلس» . . (ص ٧٩) .

«كانت الشمس تصلب الجبل» (ص ٨٤) .

«وهطلت أشعة الشمس» ، (ص ٨٠) .

«الأضواء المنتشرة» ، (ص ٣١١) .

وتشتعل الصور بلهيب الحريق :

«سطوع شهر آب» ، (ص ١٦٣) .

«وأخذ النهار يحترق» ، (ص ٢١٠) .

«الشمس تشوى المدينة كالحديد المصفح الحامى» ، (ص ٢٥١) .

وفى مقابل لهيب الصيف ، بياض شمس الشتاء الشاحب :

«بذلك الخدر الذى تولده الشمس الساطعة» ، (ص ٣٠٣) .

أو سواد الليل الناشىء :

«هذه سحب كثيرة ترقد على الأرض منذ عدة أيام وتحتضن الحقول بين جنباتها التى تخرج منها التماعات قصدير سوداء» ، (ص ٣٠٧) .

وتبدو قمة مجاز النص فى صورة الينبوع التى تجمع بين الطبيعة والثورة والحب ، إذ تكمل مشهد الحب الناشىء بين عمر وزهور فى بلورة استعارة الثورة / الطبيعة :

«كانت زهور تصعد أحيانا من الأعماق التى تستكشفها ، وكأنها مغمضة عينيها . إن حولها شيئا لاتعرفه يهمهم فى قلب الجبال والأودية ليس هو الريح . إنه يتحرك فى الداخل ، ثم يصفع السهول ، ويصعد نحو الذرى يرتعش ، والحقول العارية تختلج ، ويسمع المرء حتى فى آخر الأفق رنين هذا السيل من القوى الآسرة التى ستغرق البلد فى يوم من الأيام» ، (ص ٣٠١) .

وتنتهى الرواية بصورة الينبوع ، ينبوع بداخل «زهور» التى تكتشف جسدها فى إحساس مبهم ومضىء بالحياة والحركة . وذلك فى نهاية متفائلة ، تذكّرنا بنهاية **عناقيد الغضب** التى تقف عند صور الحياة والأمومة والرضاعة ، فى تشابه بين

الجسد والرضاعة وتجديد الحياة ، مؤكده للقيمة المنشودة وللتوحيد بين الرمز والمضمون .

وإذا كان هناك بعض الاختزال فى التحديد الصارم للحقل الدلالى ، حدد زمن الحريق وقرّاءه[11] ، فإن الرواية فرضت نفسها بوصفها نشيدا ملحميا عظيما للثورة الجزائرية ، وبوصفها أحد النصوص العالمية لأدب الثورة ، كما فرضت نفسها بنغمتها الشعرية ؛ ففى التردد بين الكناية والاستعارة ، وبين مرجعية الحدث الروائى والشكل الرمزى الذى اختارته الرواية ، تتحدد القيمة الجمالية لعمل محمد ديب فى «الحريق» .

الهوامش :

١ ــ انظر فى أعمال «رومان جاكبسون» الكتابة الخاصة بمجازى الاستعارة والكناية ، ويقدم المفهوم فى :

R. JAKOBSON, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasje», dans **Essais de linguistique générale** Paris,les editions de Minuit, 1963, pp. 66-7.

فى هذا المنظور ، تقوم الاستعارة أى الشعر على علاقة استبدال بينما تقوم الكناية) أى النثر«على علاقة مجاورة

٢ ــ انظر :

Ricœur, **la métaphore vive,** Paris, les éditions de minuit, 1975. (الاستعارة الحية) .

٣ ــ انظر :

J. ARNAUD, **la litterature maghrébine de langue française,** Publisud, 1986, p. 171, n. 24

٤ ــ نفس المرجع ، ص ١٨٠ ، p. 180 (الأدب المغربى باللغة الفرنسية) .

٥ ــ أخذنا مفهوم «الزمكانية» (le chronotope) من أعمال ميخائيل باختين وخاصة من كتابه : **Esthétique et théorie du roman** (الجماليات ونظرية الرواية) . Paris, gallimard, 1979.

٦ ــ فى مفهوم القيمة الجمالية ، انظر

O. MUKAROVSKY, **Aesthetic Function, Norm and Value as social Facts,** U.S.A., Ann Arbor, 1970 (الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كوقائع اجتماعية)

F. JAMESON, **Marxism and Form,** Princeton, New jersey, 1971 (الماركسية والشكل) .

٧ ــ انظر سيد البحراوى فى بلورته لمفهوم «محتوى الشكل» :

«من أجل مضمون قومى للأشكال الفنية» فى أدب ونقد ، نوفمبر ١٩٨٨ العدد ٤٢ .

٨ ــ انظر «جاستون باشلار» فى :

G. BACHELARD, **la terre et les rêveries de la volonté** Paris, corti, 1948 (الأرض واحلام الإرادة) .

٩ ــ انظر : I. SILDNE, **Fontamara,** Paris. Grasset, 1967, p. 54

١٠ ــ فى موضوع أحادية الأسلوب وحركة الواقع ، انظر :

فيصل دراج ، «المنفلوطى وجدانوف : أدب الأفراح / أدب الأحزان» فى الواقع والمثال ، بيروت ، دار الفكر الجديد ١٩٨٩ .

١١ ــ انظر : Ch. BONN, **la littérature algérienne de langue française et ses lectures,** Canada, Naaman , 1974, (الأدب الجزائرى بالفرنسية وقراءاته) ومقدمة جمال الدين بن شيخ لهذا الكتاب الذى يشير فيها للطبيعة الأيديولوجية الضرورية للأدب الجزائرى فى هذه الفترة .

صنع الله إبراهيم

ورواية تاريخ الرواية[1]

سامية محرز

في مارس ١٩٨٩ نظم « مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية » الفرنسي CEDEJ في القاهرة مناقشته الثانية حول المائدة المستديرة ، وقد تركزت على ما يعرف في مصر غالبا « بأزمة الكتاب » . وعلى حين جمعت المائدة المستديرة الأولى عام ١٩٨٨ عدداً من الناشرين المصريين ليعالجوا مسائل النشر في مصر ، فإن الثانية التي أسهمت فيها استهدفت فتح حوار بين الكتّاب والناشرين المصريين ، بوصفهما يمثلان أكبر مشاركين في إنتاج الكتاب .

وقد أثار الاجتماع الأول عدة قضايا حاسمة ، مثل الأوضاع الاجتماعية التاريخية للنشر في مصر والعالم العربي،و انعدام تواجد الناشرين بين صفوف جمهور المثقفين ، وغياب أي دور محدد لهم بسبب استمرار دعم الدولة وتدخلها ، وضآلة ما يلقاه تشريع حقوق النشر في العالم العربي من رعاية ، والمشاكل المتباينة التي تعترض قوانين الاستيراد والتصدير فيما يتعلق بمواد النشر[2] .

أما في الاجتماع الثاني ، فقد اتجهت معظم المناقشات نحو طبيعة العلاقة ثلاثية الأضلاع بين الناشرين والمؤلفين والدولة مع اهتمام خاص « بمهنة الكاتب » ، واختتمت الجلسة بحاشية مثيرة للاهتمام ونداء إلى الكتّاب والناشرين أن يقيموا جبهة متحدة لكي يزاولوا شكلا موحدا من الضغط على الدولة والقوى المحافظة داخل المجتمع في آن.وعُدّ ذلك وسيلة لإعادة توجيه القضايا السياسية والثقافية والفكرية وخلق جمهور حقيقي من القراء خارج نطاق ما يسمى « بثقافة الاستهلاك »[3] .

وكانت المناقشة التى دارت فى الاجتماعين ، بالنسبة لنا نحن المهتمين بالأدب وأنماط إنتاجه وشروطها ، حافلة بالجاذبية والمعلومات الجديدة فى الوقت ذاته . وعلى الرغم من أهمية الجلسات فإننى لن أستهدف هنا تحليل الكلمات التى ألقيت ، بل سأركز على ما أعُدّه فجوة صمت شديدة الدلالة فى القاعة أثناء مناقشات المائدة المستديرة الثانية ، وهى الفجوة التى دفعتنى إلى كتابة هذا المقال .

لقد كانَ بين المشاركين الكاتب المصرى صنع الله إبراهيم ، وهو كاتب تتناول أعماله على نحو ثابت منسق ، وبجسارة كبيرة ، سياسة الكتابة والنشر فى العالم العربى[٤] . لذلك لبثت أنتظر طوال الجلسة أن يقدم مداخلته ، وأن يشترك فى الحوار ولكنه آثر ألا يفعل . بل لقد كان الوحيد بين كل الكتّاب المدعوين إلى الاجتماع الذى ظل صامتا . ولم أتمالك ، بعد انتهاء الجلسة ، التى استغرقت ثلاث ساعات ، أن أسأله لماذا ؟ وكانت إجابته بسيطة دقيقة صريحة : « ليس لدى ما أقول » !

ونحن نَعُدّ هذا البحث بمثابة تحية وتقدير لكاتب انفرد طوال سيرته الأدبية بأن جعل من الرواية الأدبية مشاركا أساسيا فى رواية تاريخها وقصة كتابتها . وستحاول هذه الورقة أن تمنح صمت صنع الله إبراهيم المتعمد صوتا ولسانا ، ثم تترك للقارىء استنباط دلالات هذا الصمت . ونحن إذ نضع فى الصدارة تجربة صنع الله إبراهيم مع « أزمة الكتاب » ، كما يفصح عنها بين سطور أعماله الروائية ، نحاول فى الوقت ذاته أن نعرض للعلاقة القائمة بين التاريخ وما يصمت عليه ، وبين الأدب القصصى وما يفصح عنه من خلال ما تقوله روايات صنع الله إبراهيم عن نفسها وما تكشفه عن تاريخها فى صفحاتها أو بين دفتيها .

ومن هنا قد تتضح الدلالات التى آثرنا الإشارة إليها فى عنوان هذا البحث ، وهى المشاركة الفعالة التى يسهم بها الكاتب العربى ونصه الروائى فى مناوشة رواية التاريخ الرسمى ومساءلتها وتعريتها . وقد يكون من المفيد فى هذا الصدد أن نتذكر أن كتابة التاريخ وكتابة الأدب القصصى كليهما يقومان أولا على اهتمامها « بالواقع » و« الحياة » وإعادة تمثيلهما وتشكيلهما لهذا الواقع وتلك الحياة . وبقدر اهتمامنا بهذا التشابه يأتى إلحاحنا على أن كل تمثيل (سواء أكان تاريخيا أم أدبيا) هو تصحيف وتحوير ، وأن « الواقع » هو ما يقوم المؤرخ والكاتب كلاهما بتصحيحه وبنائه . فالفرق بين النصوص التاريخية والأدبية لا يكمن فى أى منها أكثر اتصافا « بالواقعية » ، بل فى كيفية بناء « الواقع » وإعادة تشكيله داخل النص[٥] .

ومن ثم فإنه لا يمكن الحديث عن « الحياد » فى كتابة التاريخ أو الأدب القصصى . فكلاهما على السواء ومن منطلق موقعهما من الإنتاج الجمعى وتمثيلها « لواقع » المجتمع ، له موقف ما من سلطة ، تارة يساندها وتارة يناهضها ، تارة يثنى عليها ويؤكدها وتارة يسائلها ويعريها . ومما لاشك فيه أن الدولة فى وقتنا الراهن (بأجهزتها ومؤسساتها) تشكل أهم أنواع السلطة التى يتفاعل معها المؤرخ والكاتب . وتبعا لقوة الدولة أو ضعفها ومدى تدخلها فى تصميم وبناء أنواع من القص تمثل « الواقع » ، فإن على الكاتب المعاصر أن يقتسم مع المؤرخ مسئولية إنتاج خطاب « بديل » لخطاب السلطة . وستصبح مهمة الكاتب أو الكاتبة أن تمنح ثغرات الصمت ـ فى الخطاب المهيمن وفى القص الذى تنتجه السلطة ـ لسانا يتكلم .

وبطبيعة الحال لا يعنى ذلك أننا نَعُدّ النص الأدبى على نحو مسبق محملا بكمية من « الحقيقة » أكبر من نص ينتمى إلى الكتابة التاريخية . فكما نجد ألوانا من القص (متخيلة وواقعية) تتكلم باسم الدولة ، سنجد ألوانا أخرى تناهض السلطة . وكما يوجد سجل تاريخى « بديل » يعمل فى اتجاه

مناهض للخطاب التاريخي الرسمي يوجد بالمثل أدب « رسمي » ، وعلى الرغم من أنه لا يعنينا هنا ، فإنه يستحق دراسة مطولة .

وفضلا عن ذلك فمن المهم أن نلاحظ أننا لا نناقش ما جرى العرف في المصطلح الأدبي على تسميته بالقص التاريخي ؛ أي تلك الروايات التي تأخذ من التاريخ مكان مشهدها وزمانه ، وبعض شخصياتها وأحداثها . بل نحن نواجه « القص عن التاريخ » . لذلك فإن هذه القصص « المتخيلة » تعالج عادة كتابة التاريخ ، وتحريف تمثيل التاريخ ، وما استبعده التاريخ وما صمت عنه .

ومن الجدير بالذكر أن النص الأدبي حينما يشرع في كتابة مساحات صمت التاريخ فإنه سينتج مساحات صمته الدالة الخاصة به . وإذا كان على الكاتب أن يستغرق في دفع ما يتركه التاريخ من ثغرات صمت إلى النطق فإن على الناقد - كما يذكرنا تيري إيجلتون - أن يدفع ما في النص الأدبي من ثغرات صمت إلى الإفصاح :

« إن النص - كما يمكن القول - محظور عليه أيديولوجيا أن يقول أشياء معينة ، وحين يحاول المؤلف أن يقول الحقيقة بطريقته فإنه - على سبيل المثال - قد يجد نفسه مضطرا إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التي يكتب داخل نطاقها ؛ إنه مضطر إلى الكشف عن ثغراتها وفجوات صمتها . عما لا يستطيع الإفصاح عنه . ولأن النص يتضمن تلك الثغرات وفجوات الصمت فهو دائما نص غير مكتمل . (. . .)

وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغات العمل الأدبي ، بل أن يبحث جاهدا عن مبدأ يحكم صراع معانيه ، وأن يوضح كيف ينشأ هذا الصراع عن علاقة العمل بالأيديولوجيا »[٦] .

وإذا ما نظرنا إلى أعمال صنع الله إبراهيم سنجدها بشكل عام تكون جزءا متميزا من « القص عن التاريخ » . فجميعها يفصح عن مشاكل وهموم طالما أسكتت . وتركز هذه الأعمال طرح أسئلتها ، على وجه الخصوص ، حول وضع المثقفين في المجتمع ، والصراع الدائم بين الخطاب والممارسة (في السياسة والثقافة) عند السلطة ، وتجربة المعتقلات والسجون وتهميش المثقف في مجتمع تستفحل نزعه الاستهلاكية ، ومشاكل النشر عند الكتاب الذين يقدمون خطابا مضادا أو بديلا لخطاب السلطة .

وسيتتبع بحثنا تناول أعمال صنع الله إبراهيم لهذه النقطة الأخيرة ؛ أي تاريخ مشاكل النشر عند الكاتب العربي والسياسات المتبعة لاحتواء الخطاب البديل وتأثيرها في الثقافة العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص داخل النصوص ذاتها ، محاولين بذلك إنطاق فجواتها وثغرات صمتها .

إن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة « تلك الرائحة » نشرت طبعتها الأولى الكاملة في مراكش عام ١٩٨٦ . وتقدم الصفحة الأولى من الكتاب تاريخا موجزا لهذه الرواية القصيرة : -

الطبعة الأولى الكاملة الدار البيضاء ١٩٨٦ .

الطبعة الأولى (صودرت) مكتب يوليو القاهرة ١٩٦٦ .

الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٦٩ . أعيد نشرها بواسطة « كتابات معاصرة » القاهرة ١٩٧١ ، والمجلة اللبنانية « شعر » صيف ١٩٦٨ غير كاملة في الحالتين .

وفي جزء معنون « على سبيل التقديم » يسبق كلاًّ من النص الروائي ومقدمة يوسف إدريس للطبعة الأولى ، يسجل صنع الله إبراهيم متعمدا الصيغة الموسعة لهذا التاريخ الموجز . فهذه الصفحات القليلة التي أصبحت اليوم جزءاً من الكتاب تستعيد مرة ثانية قصة هذه القصة ، محولة القارىء بتلك الطريقة إلى شاهد يرى بعينه شروط إنتاج الكتاب .

وتجدر بنا ملاحظة أن « تلك الرائحة » هي سيرة ذاتية في جانبها الأكبر ، وقد كتبت بعد تجربة صنع الله إبراهيم التي تربو على خمس سنوات في السجن السياسي : (يناير ١٩٥٩ - أبريل ١٩٦٤) . وتشبه الشخصية الرئيسية - التي تظل بلا اسم في تلك الرواية القصيرة - مؤلفها في الخروج من السجن لمواجهة واقع يدفع إلى الاغتراب ، عليه أن يتعلم كيف يتعامل معه . وكان من الفروض على المفرج عنه تحت المراقبة - أي راوي القصة أن يلزم داره ابتداء من مغرب الشمس ، حيث يمر عليه رجل بوليس ليوقع على صفحة جديدة في الدفتر الصغير الذي أعطته له السلطات . وكان هذا التوقيع اليومي من جانب رجل البوليس بمثابة علامات الترقيم في النص كلما واصل القارىء

انتقاله بين الوضع الراهن للشخصية الرئيسية من ناحية وومضات استرجاع (فلاش باك) تجربة السجن للراوى من ناحية أخرى . وتقضى الشخصية الرئيسية أيامها الطويلة الروتينية فى محاولات مخففة للكتابة ، يعوض إخفاقها ممارسات عرضية الاستمناء أمام صفحات الورق الفارغة .

ومن الجدير بالذكر أن متخصصى الأدب العربى الحديث يعتبرون « تلك الرائحة » رواية حاسمة فى التاريخ السياسى وفى التاريخ الأدبى على السواء خلال الستينيات . فهى لا تقف عند إطلاق « رائحة » تفوح من القمع السياسى وأعراف المجتمع الاستهلاكى البرجوازى فى مرحلة التكوين ، بل تعبر عن ذلك فى لغة أدبية تتميز بصراحة متجردة قلبت المقاييس الأدبية لذلك الزمان . وإذا كان النص ذاته قد بلغ هذه الدرجة من الأهمية فإننا نؤمن بأن إصرار صنع الله إبراهيم على تصديره بمقدمة تحكى قصته ، لا يقل عن ذلك أهمية وإلحاحا . فهذه الصفحات من الرواية تقدم للقارىء توثيقا لقصة نشر الكتاب - أى كتاب - وهى قصة ذات أبعاد سياسية وثقافية . وبالإضافة إلى ذلك فهى تدلل - من ناحية - على أن الرقابة أو المصادرة لا تفلح فى القضاء على الكتاب « وهو درس يجب أن تعيه جيدا أجهزة الدولة فى البلدان العربية » ، ومن ناحية أخرى فهى بمثابة « تحدٍّ للمقص المعهود الذى اقتطع كل ما من شأنه أن يؤذى المشاعر الحساسة لقرائه »[٧] .

إن صنع الله إبراهيم فى « على سبيل التقديم » لرواية « تلك الرائحة » يرفع الستار عن تاريخ الكتاب الذى تفرض عليه قوتان شروطهما : أولا الكتاب فى مواجهة رقابة الدولة ، وثانيا الكتاب فى مواجهة المجتمع المدنى (والناشرون جزء منه) لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى بأكمله . ولقد أدت الطبيعة السياسية للرواية ، والصبغة « الجنسية » لبعض فقراتها (التى كان لها دوى الفضيحة فى المؤسسة الأدبية) إلى أن تتعرض الرواية إما إلى المصادرة الكاملة فى مناسبات مختلفة أو حذف أجزاء مختارة بعينها وبدون علم المؤلف . ويحكى الكاتب أول اصطدام له بالسلطات المصرية على النحو التالى :

« كنت قد دفعت بالمخطوطة إلى مطبعة بدائية صغيرة فى حى الظاهر ، فى فترة نادرة من تاريخ مصر الحديث ، ألغيت فيها الأحكام العرفية ، ولم يعد الكتاب يتطلب موافقة الرقابة قبل دخول المطبعة رسميا على الأقل . فقد احتفظ الرقيب بمكتبه ووظيفته كما كان الأمر فى السابق . وكل ما حدث من تغيير هو أن مكتبه أصبح بلا لافتة وأن مصادرة الكتب لم تعد تتم قبل الطبع وإنما بعده وهذا ما حدث مع كتابى فلم تكد طباعته تنتهى حتى صدر الأمر بمصادرته »[٨] .

وفى محاولة لإنقاذ كتابه ذهب الكاتب لمقابلة المرحوم طلعت خالد أحد معاونى عبد القادر حاتم وزير الإعلام ، فى ذلك الوقت ، وكان قد جمع لديه بعض كبار موظفى مصلحة الاستعلامات فى مكتبه ليتسلوا بالفرجة على المؤلف « المذكور » . وكانت نسخة من الرواية المصادرة مبسوطة أمامهم وقد غطتها ملاحظات بالقلم الأحمر .

ويسترجع صنع الله إبراهيم هذا اللقاء بوصفه تجربة مريرة على المستويين الشخصى والسياسى ؛ فهو يعنى التطفل الوقح على أشد جوانب وجوده خصوصية . ومن الواضح أن الرقباء الرسميين قد فطنوا إلى نسيج السيرة الذاتية فى « تلك الرائحة » ، وعلى الأخص تجربة صنع الله إبراهيم الأليمة فى السجن . ويستعمل الرقيب هذه المعرفة ضد صنع الله إبراهيم فى لقاء مصلحة الاستعلامات ؛ فهو يسأله باستهزاء :

« لماذا رفض البطل أن ينام مع المومس التى أحضرها صديقه ؟ هل هو « مرخى » ؟[٩] ولم يقف الأمر عند تعريض الكاتب للتجريح والإهانة بل لقد حُملت نسخة الرواية إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ليشهد على « ما وصل إليه « الشيوعيون » من تبذل وانحلال[١٠] .

لم ينته الهجوم على الرواية ومؤلفها عند ذلك المستوى . فقد اكتشف الكاتب أن أمامه معركة أخرى يجب أن يخوضها مع المؤسسة الأدبية المحافظة فى العالم العربى . وربما كان أقصى نقد وأوجعه لقيه صنع الله إبراهيم هو ذلك النقد الذى كتبه يحيى حقى - أبرز مفكرى العصر وكاتبيه - وهو ليس محافظا فى فكره أو أدبه على المستوى الفردى ، وكان فى ذلك الوقت رئيسا لتحرير « المجلة » الثقافية ، التى اكتسبت سمعة طيبة بسبب تفتحها وتعاطفها مع المواهب الأدبية الشابة . ويقتبس صنع الله إبراهيم فقرة من العمود الأسبوعى ليحيى حقى فى جريدة « المساء » المصرية :

« لازلت أتحسر على هذه الرواية القصيرة التى ذاع صيتها أخيرا فى الأوساط الأدبية وكانت جديرة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة وانحطاط فى الذوق فلم يكتف بأن يقدم إلينا البطل وهو منشغل « بجلد عميره » (لو اقتصر الأمر على هذا لهان) ، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته لمكانه بعد يوم ورؤيته لأثر المنى الملقى على الأرض . تقززت نفسى من هذا الوصف الفزيولوجى تقززا شديدا لم يبق لى ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها . إننى لا أهاجم أخلاقياتها ، بل غلظة إحساسها وفجاجته وعاميته . هذا هو القبح الذى ينبغى محاشاته وتجنيب القارىء تجرع قبحه »[11] .

إن نقد يحيى حقى لصنع الله إبراهيم نقد حاسم لأنه يقدم للقارىء رسما تخطيطيا ـ بمجرد الهجوم على النص ـ لتشكل حساسية أدبية جديدة فى العالم العربى تعيد تعريف مادة الأدب نفسها (أو جوهر الأدب نفسه) . ومن المفارقات أن الحس الجمالى الأدبى عند يحيى حقى ـ فى الفقرة السابقة ـ يردد أصداء ما انتاب بطل « تلك الرائحة » من هواجس ، وما عاقه عن الكتابة وانتهى بالاستمناء :

« . . . ورتبت المكتب ومسحت الغبار الذى تراكم فوقه وأمسكت القلم . لكنى لم أستطع أن أكتب وتناولت إحدى المجلات . وكان بها مقال عن الأدب وما يجب أن يكتب . وقال الكاتب إن موباسان قال إن الفنان يجب أن يخلق عالما أكثر جمالا وبساطة من عالمنا ، وقال إن الأدب يجب أن يكون متفائلا نابضا بأجمل المشاعر . وقمت واقفا وذهبت إلى النافذة . . .

وعدت أجلس إلى المكتب وأمسكت بالقلم لكنى لم أستطع الكتابة وأغمضت عينى . فتصورت فتاة الأمس بجسمها الأبيض أمامى على الفراش ممتلئة وشعرها طازج وأنا أقبل كل جزء منها وأمر بخدى على فخذها وأسنده إلى نهدها . وامتدت يدى إلى ساقى وجعلت أعبث بجسمى وأخيرا تنهدت . وارتميت على مقعدى متعبا وأنا أحدق فى الورقة بنظرة فارغة . وبعد قليل قمت وعبرت فى حذر فوق الآثار التى تركتها على البلاط أسفل المقعد »[12] .

أما سياسة النشر التى « تجنب القارىء » « فجاجة » النص « وعاميته » فتنكشف بعد ذلك حينما يروى الكاتب تاريخ الطبعات غير الكاملة من « تلك الرائحة » . وهو يرى فى ذلك قصة إنكار حقوق المؤلف ، وفرض الطابع التجارى على الإنتاج الأدبى . فدور النشر المتعددة التى قررت نشر المخطوطة على الرغم من القرار الرسمى بحظرها فعلت ذلك بالطريقة التى تعدها أفضل لها ؛ أى الطريقة التى تبعدها عن مشاكل الرقيب :

« وفى سنة ١٩٦٩ أثناء وجودى فى الخارج ، أصدرت دار النشر (التى تغير اسمها من مكتب يوليو إلى دار الثقافة الجديدة) طبعة ثانية من الرواية بعد أن انتزعت منها ـ ودون إذن منى ـ كل ما تصورت أنه قد يثير غضب الرقيب . ولا أستبعد أن تكون قد لجأت إلى ذلك النوع من الرقباء الذى أفرزته الحياة فى ذلك الحين وهو رقيب « قطاع خاص » يقدم خبرته فى الجهاز الرقابى لمن يشاء من المؤلفين أو الناشرين »[13] .

وعلى الرغم من التاريخ المائج المزعج لـ « تلك الرائحة » طوال عشرين عاما ، فقد ظهرت طبعتها الكاملة أخيرا ، دون حذف أى صفحة أو فقرة ، ومع تقديم للمؤلف يروى حكاية تاريخها منذ أن كانت مخطوطة ، وهو تقديم مثير للمشاعر إلى أقصى مدى، ويجيىء بمثابة ذلك التاريخ البديل الذى ينطق ما قد صُمت عنه . وفى حقيقة الأمر لقد نشرت الطبعة الكاملة فى المغرب، لا فى مصر نتيجة لمبادرة من بعض المثقفين المغاربة ، رأى الكاتب ألا يكشف عن أسمائهم فى التقديم . وعلى الرغم من الصعوبات كلها فقد واصلت الرواية الحياة وتم نشرها . وقد لا يقدم لنا الكاتب عرضا تحليليا لمواصلة البقاء هذه ، لكننا نشعر أن هناك « رواية » أخرى لأحداث مكتوبة بين سطور التقديم ينبغى ألا نخفق فى قراءتها .

فقد يترك عرض صنع الله إبراهيم للأحداث ، بين أيدينا ، قصة يلعب فيها الناشرون دور الشرير الذى بتر النص وشوهه ، إلا أننا لا نتمالك أنفسنا من محاولة إعادة كتابة تلك القصة اعتمادا على ما هو متضمن فى ذلك العرض ذاته . وإلا فكيف يمكن لنا أن نفسر تدخل المثقفين المغاربة بعد عشرين عاما فى مواصلة تلك الرواية القصيرة البقاء ؟ وفى الحقيقة إن

بإمكاننا تقديم الحجج على أن الطبعات المبكرة هى التى جعلت من « تلك الرائحة » نصا راسخ القدم فى الأدب العربى المعاصر . وعلى الرغم من بتر المخطوطة فلا سبيل إلى إنكار أن الطبعات المبكرة خاضت ما يمكن تسميته بالمغامرة المحسوبة من جانب ناشريها ولكنها مغامرة على أية حال .

وعند تلك النقطة يجدر بنا أن نذكر واقعة وثيقة الصلة بالموضوع إلى درجة كبيرة ، وهى أنه بعد ما لا يزيد على ستة أشهر من نشر الطبعة المراكشية الكاملة ، أى حوالى نهاية ١٩٨٦ صدرت طبعتان مماثلتان لهذه الطبعة فى سوق الكتاب العربى . الأولى فى مصر عن دار شهدى ، وهى دار صغيرة اضطرت فى النهاية إلى التوقف ، والثانية فى السودان عن دار شهدى فى الخرطوم . ولاشك فى أن مواصلة ظهور « تلك الرائحة » سواء فى مصر أو بلدان أخرى من العالم العربى هو تأكيد متجدد لما قاله صنع الله إبراهيم فى تقديمه للرواية عن أن مصادرة الكتب لا تعنى التخلص منها لأنها تواصل الوجود متحدية بذلك جهاز القمع السياسى والمواقف الأدبية المحافظة على السواء .

وعلى أية حال ، فعلى الرغم من هذه النغمة المتفائلة ، فمن الواضح الجلى أن « رواية » أحداث تاريخ « تلك الرائحة » أصبح لها تأثيرها الدائم المتكرر على كتابات صنع الله إبراهيم التالية وعلى شواغله الأدبية أيضا . فالمحكمة التى أرغم على المثول أمامها بوصفه مؤلف مخطوطة « تلك الرائحة » تعود لنا كالشبح لتجوس خلال روايته المقبلة « اللجنة » ، فتلك الرواية « الكافكاوية » تمثل الأبعاد الكابوسية لارتطام الكاتب بالسلطات السياسية وبالمؤسسة الأدبية ، وهو ارتطام عانى صنع الله إبراهيم مرارة تجربته . إن « اللجنة » التى نشرت فى بيروت عام ١٩٨١ هى - إلى حد كبير - الصيغة الأدبية « لرواية » أحداث تاريخ « تلك الرائحة » ، وهى رواية لم تكن قد رويت بعد . فالراوى الذى يظل بلا اسم طوال الرواية - يدفع به إلى المثول أمام لجنة تتألف من أعضاء مدنيين وعسكريين ، كما حدث فى واقع تاريخ « تلك الرائحة » .

ومما له دلالته أن أعضاء اللجنة يتكلمون لغة غير العربية حاول الراوى - الذى يتكلم لغة مغايرة خلال الرواية بأكملها - أن يفهمها ويجيدها . وفى ضوء التجربة الأدبية لصنع الله إبراهيم تصبح للغة - بما هى وسيلة تعبير وتمثيل - أهمية كبرى وخاصة بعدما حدث لمخطوطة « تلك الرائحة » فى مواجهتها مع السلطة السياسية والسلطة الثقافية على السواء . لذلك لن يثير الدهشة أن يخلق المؤلف فى تضاعيف نص « اللجنة » « لغتين » متصارعتين : لغة اللجنة وأعضائها ، ولغة الراوى .

وعند مثول البطل أمام اللجنة فيما يشبه جلسة استجواب ، يدرك أن الأعضاء يعرفون مقدما كل شىء عنه من خلال تقارير سرية فى حوزتهم . وعلى الرغم من المعلومات المتاحة كلها فإن أعضاء اللجنة كان عندهم سؤال حاسم :

« لدينا هنا تقرير يقول إنك لم تتمكن من ممارسة الجنس مع سيدة معينة . . . فما تفسيرك لهذا ؟ »

ثم يتطوع أحد أعضاء اللجنة بتقديم تفسير ممكن :

« ربما كان عنينا » .

ولكن عضوا آخر يعترض قائلا :

« هو فى الغالب . . . » (يعنى شاذا جنسيا) .

وعند هذا الاعتراض الذى لم يكتمل إفصاحه ، أمر الرواى أن يخلع ملابسه كلها وأن يستدير وأن ينحنى مواجها اللجنة بمؤخرته العارية . ثم اقترب منه أحد أعضاء اللجنة ودس إصبعه داخل جسده ثم سحب إصبعه وتطلع إلى رئيس اللجنة معلنا فى انتصار : « ألم أقل لك ؟ »[١٤] .

وبعد هذا اللقاء الأول طلبت اللجنة من الراوى ، أن يكتب دراسة عن ألمع شخصية عربية معاصرة يختارها ، فيختار شخصية « الدكتور . . » ويبدأ بالفعل فى البحث وتقصى الحقائق عن هذه الشخصية التى لا تخلو جريدة من صورة لها ومقال عنها . وعندما تقترب الرواية من نهايتها تعترض اللجنة رافضة هذه الدراسة لأن « لغتها » ستؤدى إلى نتائج إشكالية وإفشاء لأمور خطيرة . وعلى الرغم من ذلك قيل للراوى إنه يستطيع مواصلة البحث ، مع التعديل المطلوب ، وإن اللجنة عينت أحد أعضائها لمساعدته فى الوصول إلى الاختيار الصحيح . ولكن الراوى يكتشف أن وظيفة ذلك العضو هى رصد كل فعل يصدر منه وصولا إلى خصوصية استعماله للحمام . وحينما احتج الراوى على وجود الرجل معه أثناء تلك اللحظة الخاصة جدا قيل له إن « من يتصدى للأمور العامة يفقد حقه فى كل خصوصية »[١٥] . وتجىء هذه الجملة فى

سياق النص الروائى بمثابة تذكرة لوطأة « الأمور العامة » وطرائق تمثيلها من ناحية ومصير من يسائل هذه « الأمور العامة » من ناحية ، أخرى .

ولاشك فى أن ظهور الطبعة الكاملة من « تلك الرائحة » عام ١٩٨٦ مع تقديم الكاتب يفرض علينا إعادة قراءة هذه السطور من « اللجنة » . فلابد أن نسترجع الإشارة إلى « الأمور العامة » ، و « حق الإنسان فى الخصوصية » ونربطهما بتجربة المؤلف المهنية يوم أن وقف أمام موظفى هيئة الاستعلامات . وعلى حين بغتة يتحول ما قد يكون المرء قد قرأه فى « اللجنة » بوصفه تحليقا للخيال مغرقا فى اللامعقول إلى شىء ضارب الجذور فى الواقع على نحو يثير الرعب .

إن كلمات الراوى المحبط فى اللجنة : « أنا لا أبيع شيئا . رغم أن البيع والشراء هذه الأيام شملا كل شىء . . . أنا أقرر الحقيقة »[١٦] ، جعل من رواية « اللجنة » نوعا من « ما قبل التاريخ » بالنسبة لرواية التاريخ الفعلى « لتلك الرائحة » ؛ فهى تكشف فى استفاضة عن تاريخ « تلك الرائحة » الحافل بالمشقة والعذاب .

وبالمثل فإذا كانت « تلك الرائحة » قد وصفت بأنها « فجة عامية منحطة الذوق » فإن « اللجنة » التى نشرت بعد ما يقرب من خمسة عشر عاما ظلت تصر على هذه « الفجاجة العامية المنحطة الذوق » ، وهى فى حقيقتها لغة أدبية جديدة وطرائق جديدة فى تمثيل الواقع ، لابد أن تجيىء متصارعة مع لغة القوى المحافظة وطرائقها .

وفى الحقيقة فإن « اللجنة » تجسد كلمات صنع الله إبراهيم فى تقديم « تلك الرائحة » ، وهى كلمات عن نفسه وعن الكتّاب العرب المعاصرين :

« كان ثمة « جمال » فى الركاكة النحوية لجملة ما . . . وكان ثمة جمال فى فعل قبيح من قبيل إطلاق غازات المعدة فى صالون بورجوازى . . . . الا يتطلب الأمر قليلاً من القبح للتعبير عن القبح المتمثل فى ضرب شخص أعزل حتى الموت ووضع منفاخ فى شرجه وسلك كهربائى فى فتحته التناسلية ؟ وكل ذلك لأنه عبر عن رأى مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية »[١٧] .

ولكن إذا كانت « اللجنة » على نحو ضمنى رواية لتاريخ تأليف الكتاب بوجه عام ، وتجربة الكاتب الشخصية فى النشر بوجه خاص ، فإن « بيروت بيروت » التى صدرت بعد ذلك آثرت أن تكون رواية لتاريخ النشر على نحو صريح ، ويمكن أن يوصف ذلك بأنه الذروة المنطقية لالتزام صنع الله إبراهيم كاتباً يؤرخ لطبيعة عمله . وعلى الرغم من أن « بيروت بيروت » قمة من قمم الإبداع البارع فى الأدب المعاصر ، قطعت شوطا طويلا فى إعادة تعريف فن القص ذاته ، وتستحق بهذا الاعتبار دراسة خاصة مطولة فإن مناقشتنا للرواية ستنحصر فى إسهامها الفريد فى رواية تاريخ الكتاب العربى بوجه عام .

وتبدأ « بيروت بيروت » بكاتب مصرى فى طريقه إلى لبنان حيث يحاول نشر مخطوطته التى كانت قد تعرضت للرفض من جانب الناشرين المصريين . وهذه الرواية ـ فى أحد مستوياتها ـ وثيقة أدبية تعرى أسطورة بيروت بوصفها « سويسرا الشرق » ، وتكشف عن التناقضات داخل المجتمع اللبنانى التى بلغت ذروتها فى حرب أهلية دموية دامت أكثر من خمسة عشر عاما . وفى مستوى آخر لا يقل أهمية ، تكشف « بيروت بيروت » النقاب عن أسطورة أخرى ؛ أسطورة بيروت بوصفها ملاذ النشر فى المنطقة . فهى ـ بخلاف العواصم العربية الأخرى ، حيث تشتهر الأنظمة بإحكام قبضتها على الأمور الثقافية ـ كانت حسنة السمعة قبل الحرب الأهلية بل بعدها بوصفها أكثر أسواق النشر « ليبرالية » فى العالم العربى . ولكن « بيروت بيروت » تقدم استقصاء لما يتكبده المؤلفون ثمنا لهذا النوع من « الليبرالية » . ونسيجها الروائى يحكمه هذان الخيطان المتلاحمان ، وهما يقدمان إلى القارىء من وجهة نظر البطل ، الكاتب المصرى الذى يصل إلى بيروت فى ٧ نوفمبر ١٩٨٠ . فمن ناحية يقوم البطل بتسجيل مضمون اللقطات التى يتابعها من فيلم تسجيلى عن تاريخ الحرب الأهلية فى لبنان (كان البطل مكلفا بكتابة تعليق مصاحب لهذا الفيلم) ، ومن ناحية أخرى يقوم هذا الكاتب ، الذى نجهل اسمه ، بتسجيل سلسلة من اللقاءات مع معارف لبنانيين (بينهم ناشرون) أثناء إقامته فى بيروت . ومع ازدياد معرفته وفهمه للحرب الأهلية انقشعت غشاوة أوهامه عن مشروعات النشر التجارية .

وعلى حين كانت « اللجنة » تركز انتباهنا على الكاتب وحده

وهو يواجه قوى القهر ، فإن « بيروت بيروت » توسع نطاق « رواية » هذا التاريخ وتواصل نزع الحجاب عن الشبكة المعقدة لسياسات النشر فى العالم العربى . وفى أحد المشاهد المبكرة من الرواية ذهب البطل لشراء بعض الكتب التى لم يستطع الحصول عليها فى القاهرة ، لأنها مصادرة ، وأثناء ذلك يكتشف الوجه الآخر لسوق النشر « الليبرالى » فى بيروت :

« أشار وديع إلى كتاب لنجيب محفوظ فى حجم غير مألوف وآخر لجورجى زيدان ذى غلاف رخيص باهت الألوان ، وقال :

- هذان الكتابان مزوران .

أبديت دهشتى ، فقال :

- إنهما مصوران عن الطبعة الأصلية . النشر هنا لا يخضع لقواعد ، وليست له تقاليد ، وأغلب الناشرين لصوص . إنهم يتفقون معك على أن يطبعوا من الكتاب ثلاثة آلاف نسخة مثلا ويطبعون فى السر خمسة . ثم يتملصون من دفع حقوقك معتذرين بأن كتابك لم توزع منه غير نسخ محدودة »[١٨] .

وهذا التقديم العام للنشر البيروتى ومجازفاته يلقى تصويرا تفصيليا أمام البطل حينما يقوم بجولة زيارات لبعض دور النشر . وفى محاولة مخفقة للحصول على حقوق صديق مصرى عن كتاب له ، بدأ البطل يتحقق من الشراك المنصوبة له ولمخطوطه ، ويتعلم أنه سيضطر إلى التعامل مع ناشرين يسمون أنفسهم تقدميين ولكن هذه التقدمية لا تبدو على مظهرهم الذى يوحى بالحياة المستقرة الناعمة ولوازمها من امتلاء الجسد والإفراط فى الأناقة . كما لا علاقة بين أفعالهم وهذه التقدمية المزعومة . فلقد كان على البطل أن يواصل المساومة ليحصل على بعض من حقوق المؤلف . بل إن هذه « الحقوق » البديهية لا يسلم بها الناشر ولا يكف عن الدوران حولها ، وعن تخفيض النسبة المئوية من عائد الكتاب ، وعن البيانات المزورة الخاصة بتوزيع الكتاب الذى سيظل دائما عند رقم منخفض لا يسمح بنصيب للمؤلف . ومسألة التوزيع تبدو للناشر مشكلة المشاكل . فالكتاب لا ينجح إلا إذا أخذت منه إحدى الحكومات آلاف النسخ دعما للكتاب . لذلك فمصير الكتاب لا تحدده قيمته الذاتية بل المصلحة التى يحققها لهذا النظام العربى أو ذاك . وعلى هذا فإن أفضل سياسة للكاتب والناشر معا هى أن يلتحقا بأحد الأنظمة . . . وهناك الكاتب الذى وضع مجلدا عن سيرة القائد المعلم صدام حسين طبعت منه ملايين النسخ ، والكاتب الآخر الذى أشهر إسلامه على يد زعيم آخر . ويبدو ذلك السبيل الوحيد للخروج من الإفلاس بسبب منافسة دور النشر التى تمولها أموال النفط .

ولكن بطل الرواية يرفض أن يكون أداة لأى نظام عربى ، ويمضى فى سرد مصير الكتاب مع الناشرين . والرواية هنا تمثل ، ومن ثم تردد ، أصداء مواقف أخرى فى مؤلفات صنع الله إبراهيم . وعلى سبيل المثال فإن القارىء تقوده الرواية إلى تتبع تاريخ مخطوطة البطل ، الكاتب المصرى ، التى لم تجد ناشرا عبر صفحات النص بأكمله ، وهى تستعمل لغة تسترجع رواية تاريخ « تلك الرائحة » و« اللجنة » معا .

وحين نسترق السمع إلى حديث بين البطل ومسافر سعودى فى الطائرة المسافرة إلى بيروت ، نفهم أن الكاتب المصرى لم يستطع نشر كتابه فى مصر لا لأنه كتابه الأول ولا لأنه كتاب سياسى بل لأنه كتاب-كما يقول ساخرا - « إباحى » . وهو يدعى ، مواصلا السخرية ، أن هذه النوعية من الكتب تكسب « أوهوه . . . كثيرا ! » .

ولحسن الحظ فإن البطل استطاع أن يجد ناشرا فى بيروت (عدنان الصباغ) ، وعد بأن ينشر المخطوطة . ولكن « لميا » زوجة « عدنان » التى تدير الدار بينما يزاول زوجها أمور مشروعاته التجارية الأكثر أهمية من خلال قبرص ، تقول للكاتب وقد دخلت معه فى علاقة حسية عابرة :

« مشكلة كتابك أن توزيعه يكاد يكون مستحيلا فأنت لم تترك نظاما واحدا من الأنظمة العربية دون تعريض ثم إن هناك قدرا كبيرا من الجنس »[١٩] .

وكانت مشكلة توزيع الكتاب فى العالم العربى قد لقيت شرحا وإيضاحا فى محادثة سابقة بين الكاتب المصرى وصديقه اللبنانى وديع ، حيث يتضح أن المشكلة الرئيسية للكتاب هى مشكلة التوزيع . فالكتاب لا ينجح تجاريا إلا إذا اشترت منه

الأنظمة العربية ألف نسخة بعد فحص دقيق لاختياراتها ، ومدى ما يتوافق مع سياستها[٢٠] . وفى الحقيقة ، فإن ما يعبر عنه صنع الله إبراهيم فى محادثات الأصدقاء يرسم حدود إنتاج الثقافة فى سوق الدول بإملاء قوانين العرض والطلب داخلها ، كما تقوم هذه الدول بتحقيق التوافق بين هذا العرض وذلك الطلب .

ولا تقف المسألة هنا . فالعلاقة متشابكة بين سياسة التوزيع والدعارة (سواء فى جانبها الجسدى المحدد أو الأيديولوجى) . ونحن نلحظ فى مشهد داخل شقة « صفوان » (صديق البطل الذى تحول إلى ناشر) المغازلة العابثة بين السكرتيرة وشابين ليبيين من موظفى السفارة يتفاوضان لشراء ألف نسخة من كل كتاب ، على حين يشرح « صفوان » لبطلنا ما فى وضعه من تعرض للخطر والمذلة .

« الحرب الإيرانية العراقية أصابتنى بضربة قاصمة ، فعندما قامت الثورة الإيرانية نشرت عنها عدة كتب ، والنتيجة أن العراقيين قاطعوا كل كتبى بل ورفضوا أن يدفعوا لى ما عندهم »[٢١] .

أما الكاتب المصرى فيتعرض أيضا لمواقف حافلة بالخطر والمهانة . وفى الحقيقة إن تجربة البطل مع ناشره اللبنانى تقدم الإجابة عن السؤال الذى افتتح مناقشة المائدة المستديرة فى مركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية : « هل يمكن أن تعد الكتابة مهنة ؟ هل يمكن أن تكون وسيلة للعيش أخذا فى الحسبان سياسة النشر السائدة فى العالم العربى ؟ » .

وفى « بيروت بيروت » يأخذ التحويل التهكمى للفظتى « مهنة الكاتب » إلى « محنة الكاتب » دلالته الكاملة حينما يجرد البطل من وجوده المادى بوصفه مؤلفا . عندما تقترب الرواية من النهاية تكشف « لميا » زوجة « عدنان » للكاتب المصرى ما ينتظره على يد زوجها :

« إنه مستعد للمغامرة من أجلك بسبب الوعد الذى أعطاه لك ولكن فى هذه الحالة يجب أن تتنازل عن كافة حقوقك »[٢٢] .

ولكن الخيار الثانى الذى تدخره « لميا » للبطل يمثل المفارقة التهكمية فى رواية تاريخ الكتاب (بأداة التعريف) فى العالم العربى : فما دامت لبنان هى منارة الليبرالية والسوق الحرة والمصارف الحرة فى العالم العربى وكأنها سويسرا العرب ، فإن « لميا » تقول للكاتب المصرى إن هناك شركة سويسرية مهتمة بنشر روايته باللغة العربية طبعا ، لا لتوزعها على السويسريين فى بلادهم بل على القراء العرب فى « منارة » أخرى ليبرالية . وليس من الصعب على الكاتب المصرى إذا « شغّل مخه » أن يهتدى إلى العمق الاستراتيجى لليبرالية لبنان ، (فى أرض الميعاد) . فروايته لم تترك نظاما عربيا واحدا دون تعريض ، ثم هى حافلة بالجنس ؛ فما المكان الوحيد الذى يمكن أن يوزع فيه دون قيود ؟ إسرائيل طبعا !! هناك أكثر من مليون وربع مليون فلسطينى يتعطشون لقراءة كلمة باللغة العربية . ويحصل الكاتب المذهول على وعد بعائد مجز مقدما ، نقدا ، وكذلك عينا من جسد « لميا » .

وننتقل من الكاتب إلى القارىء على الضفة الأخرى . فالقارىء العربى فى نهاية المطاف الأخير ، وفى أى بلد من البلاد العربية ، هو الذى يخرج محتفظا بوضعه الممتاز على الرغم من أزمة الكتاب والكاتب . إن القارىء هو الطرف الوحيد الذى ينعم بالحماية فى تاريخ الكتاب الحافل بخلق المخاطر والتعرض للمخاطر . فهو يتلقى الناتج النهائى ويستهلكه دون أى مشاكل . ولا يمكن إنكار أنه على الرغم من قوى القهر ، والاستغلال ، ومن التدخل السياسى ، والطابع التجارى ، فإن القارىء العربى يمتلك سوقا ضخما يمتد متجاوزا حدود هذه الدولة أو تلك . وفى الواقع فإن وضع القارىء العربى لا يختلف عن وضع بطل « بيروت بيروت » الذى ذهب يبتاع فى بيروت كتبا مصادرة فى القاهرة .

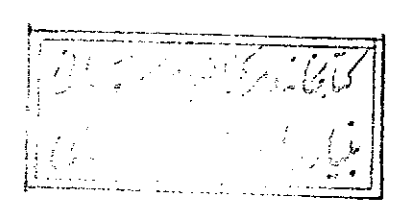
فكيف السبيل إذن إلى جعل هذا القارىء صاحب الوضع الممتاز نسبيا ملما برواية تاريخ الكتاب الذى يوشك على قراءته أو استهلاكه ؟ أليست شروط إنتاج الكتاب جزءاً لا يتجزأ من رواية هذا التاريخ ، بل قد تكون السبب فى وجوده ؟ ألا يتشكل الأدب بفعل عناصر وقوى من خارج النص ذاته ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، ألا ينبغى على الأدب أن يطور استراتيجيات لرواية تاريخه الخاص ؟

ولاشك فى أن قراءة روايات صنع الله إبراهيم تقدم إجابات عن كثير من هذه التساؤلات . فأبطاله هم ممثلو الدراما التى

يقوم هو ومعاصروه من الكتاب العرب بممارستها بوصفها حياتهم المستمرة . ولا عجب إذن ، فإن أبطاله كلهم كتّاب لا ترى أعمالهم النور أبدا لأنهم يرفضون كتابة ما هو مقبول ، أى ما يقدم حلولا وسطى وتسويات . فالراوى فى « تلك الرائحة » ، وهو مغترب عن المعايير الجمالية الأدبية البورجوازية السائدة ، يكف عن الكتابة ويكتفى بممارسة العادة السرية . وفى « اللجنة » جلس البطل فى النهاية إلى مكتبه ورفع ذراعه المصابة إلى فمه ، « وبدأ يأكل نفسه » بالمعنى الحرفى ، وفقا لحكم أصدره عليه أعضاء اللجنة . وفى « بيروت بيروت » نرى الكاتب المصرى فى النهاية يكاد أن يخنق زوجة الناشر بعد محاولة فاشلة لمضاجعتها ، ثم يلتقط حقيبته ويعود إلى مصر ، ومعه مخطوطه الذى لم ينشر ولن ينشر . ولو ظل هؤلاء الكتّاب أبطال الروايات دون قراء فإن مبدعهم صنع الله إبراهيم يفرضهم علينا فى الروايات الثلاث بوصفهم نسخا ممكنة من ذاته الأدبية .

هذه ثلاث شهادات فريدة ، تجعلنا نلم برواية تاريخ الكتاب ، ولكنها تقوض بذلك وضعنا الممتاز بوصفنا قراء ، وتعيد تعريف مهمتنا بوصفنا نقادا .

ذلك الإفصاح كله يأتى من كاتب « ليس لديه ما يقول » !!



الهوامش :

١ ـ نشر هذا المقال أول مرة بالفرنسية فى Bulletin du CEDEJ , Ier sem . 1989 , n . 25 فى عدد خاص أطلق عليه اسم « الكتاب العرب والنشر فى مصر » وقد قام بترجمة المقال إلى العربية عن النص الإنجليزى الأستاذ إبراهيم فتحى مع المؤلفة التى أضافت إليه بعض الفقرات .

٢ ـ « المائدة المستديرة : سوق الكتاب المصرى » (CEDEJ ٢٥ مايو ، ١٩٨٨) ، Bulletin du CEDEJ n . 25 , Ier sem . 1989 (القاهرة ، ١٩٨٩) ص ٥٧ ـ ٩٠ .

٣ ـ « المائدة المستديرة : الكتاب والناشرون » (CEDEJ ٩ مارس ١٩٨٩) Bulletin du CEDEJ n . 25 , Ier sem ., 1989 (القاهرة ، ١٩٨٩) ص ١٢٣ ـ ١٤٠ .

٤ ـ ولد صنع الله إبراهيم بالقاهرة سنة ١٩٣٧ . درس فى كلية الحقوق بجامعة القاهرة ثم اتجه إلى دراسة النقد المسرحى . كتب لكثير من الصحف المصرية حتى اعتقاله مع مئات من اليساريين والشيوعيين المصريين سنة ١٩٥٩ . أفرج عنه سنة ١٩٦٤ حيث عاد إلى الكتابة الصحفية ثم سافر إلى برلين وعمل مديراً للمكتب العربى لوكالة أنباء ألمانيا الاتحادية لمدة ثلاث سنوات بعدها سافر إلى الاتحاد السوفيتى ومكث ثلاث سنوات أخرى يدرس خلالها الإخراج السينمائى . بعد عودته إلى مصر عمل مديرا لدار نشر ثم كرس وقته للكتابة . وقد ترجمت أعماله الأدبية إلى عدة لغات أجنبية .

٥ ـ راجع فى هذا المجال كتابات المؤرخ الأمريكى هايدن وايت، والناقد الفرنسى بول ريكور فى The Content of the Form للأول Temps et recit للثانى .

٦ ـ يرى إيجلتون ، Marxism and Literary Criticism (لوس انجلوس : جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٦) ص ٣٥ .

٧ ـ « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة (الدار البيضاء : ١٩٨٦) ص ١٥ .

٨ ـ المصدر نفسه . ص ٥ .

٩ ـ المصدر نفسه . ص ٦ .

١٠ ـ المصدر نفسه . ص ١٤ .

١١ ـ المصدر نفسه . ص ٧ .

١٢ ـ صنع الله إبراهيم ، تلك الرائحة (الدار البيضاء ، ١٩٨٦) ص ٤٥ .

١٣ ـ « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة ، ص ١٤ .
١٤ ـ صنع الله إبراهيم اللجنة (بيروت : ١٩٨١ ؛ القاهرة : ١٩٨٢) ص ١٦ ، ١٧ .
١٥ ـ اللجنة ، ص ٩٢ .
١٦ ـ المصدر نفسه ، ص ١١٨ .
١٧ ـ « على سبيل التقديم » ، تلك الرائحة ، ص ١٠ .
١٨ ـ صنع الله إبراهيم ، بيروت بيروت (القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٤ ، ١٩٨٨) ص ٣٢ .
١٩ ـ بيروت بيروت ، ص ١٣٢ .
٢٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٦ .
٢١ ـ المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
٢٢ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥٧ .

تَمثّل الاحتفال وتحطيم المواضعات

قراءة فى يحيى الطاهر عبد الله

حسين حمودة

أولا : المدخل الاحتفالى وتحطيم المواضعات :

(١)

تنهض أعمال يحيى الطاهر عبد الله (٣٨ ــ ١٩٨١) ، فيما تنهض ، على محاولة تحطيم المواضعات ، على أكثر من مستوى ، فهى أعمال تصور أشكالا متعددة للتمرد على الأعراف والمواضعات القَبَليّة ، والاجتماعية عموما ، والطبقية ، وتمثل محاولة لتجاوز « المواضعات الفنية » ، بل إن هذه المحاولة محور أساسى فى العالم الفنى لأعمال يحيى الطاهر ، عبر المسار الذى قطعته ، وعبر مراوحتها ، المستمرة والمتصلة ، بين الاستفادة من المنجزات الفنية المتحققة فى الفن القصصى والروائى الحديث ، وبين التمثل الخاص لجماليات الإبداع الجماعى الموروث .

ابتداء من قصتيه « جبل الشاى الأخضر » و « طاحونة الشيخ موسى » (بمجموعته الأولى « ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالا » ١٩٧٠) ، إلى معظم قصص مجموعته الثانية « الدف والصندوق » (عام ١٩٧٤) ، وروايته الأولى « الطوق والأسورة » (عام ١٩٧٥) ، يمكن ــ بسهولة ــ ملاحظة وجود معالجة متنوعة لمحاولات التحرز من أسر الأعراف والمواضعات القبلية والاجتماعية ، فى عالم جنوبى ، مغلق ، محدد . وفى مجموعته « حكايات للأمير » (عام ١٩٧٨) وقصته الطويلة « حكاية على لسان كلب » (عام ١٩٨٠) ، يمكن تعرف المعالجة المتعددة لنزوع بعض الشخصيات ، الفردى ، للقفز على المواضعات الطبقية المفروضة عليها ، وانتهائها ــ بما يشبه الاحتفاء بـ « المغزى الأخلاقى » المعتمد فى الحكايات الشعبية ــ إلى سقوط أخير . وفى القصص القصيرة جدا بمجموعته « الرقصة المباحة » (التى نشرت عام ١٩٨٣، بعد وفاته) يمكن اكتشاف أن « المواضعات » التى تم تصوير اصطدام الشخصيات بها ، ومحاولة التمرد عليها ، قد أصبحت تمتد لتشمل « الواقع الحضارى » بأكمله ، حيث ترتبط هذه القصص ــ وهى آخر ما كتب هذا الكاتب ــ بتجسيد ما يشبه هاجس الانسحاب من « المواضعات الحضارية » كلها ، والحنين المشوب بنزوع بدائى إلى عودة ــ مستحيلة ــ إلى رحم أول ، خارج الزمان والمكان ، متلقٍ شامل ، ومدمِّر شامل .

(٢)

وفضلاً عن هيمنة فكرة الاصطدام بالمواضعات ، بأنواعها ، ومحاولة التحرر منها ، فى قطاع كبير من أعمال يحيى الطاهر ، ففعالية هذه الأعمال تتحقق من خلال اعتماد طرائق فنية تستكشف سبلاً متعددة لتجاوز « مواضعات الكتابة » القصصية والروائية ، المتعارف عليها ، حيث تتجه المغامرة المحورية لهذا الكاتب اتجاهين أساسيين : أولهما يتمثل ، قصصيا ، تقنيات القصيدة الغنائية الفردية (وهذا واضح فى قصص مجموعتيه « أنا وهى وزهور العالم » و « الرقصة المباحة ») ، وثانيهما (الذى يسيطر على باقى أعماله ، كلها تقريبا) يتمثل جماليات الإبداع الجماعى الموروث ، تمثلات متنوعة ، من حيث صياغات الراوى ، الزمان ، المكان ، الحدث ، الشخصيات ، ومن حيث الاحتفاء بـ « الأمثولة » ، والجنوح إلى تجسيد ما هو مجرد . . . إلخ ، ومن حيث اللغة القصصية والروائية بوجه عام ، فيصبح لهذه التمثلات الحضور الأكبر فى العالم الفنى لهذه الأعمال .

وهذه المغامرة ، باتجاهيها ، تقذف بالمشروع الفنى ، كله ، لهذا الكاتب ، خارج الأطر التى تم تقعيدها حول العناصر الفنية ، القصصية والروائية ، فى الموروث القصصى والروائى التقليدى ، من حيث هى أطر مؤسسة على تجارب بعينها ، تحققت فى سياقات بعينها ، ولا ينبغى أن تغلق الأبواب دون كل محاولة للخروج منها ، والخروج عليها ، سواء باستكشاف كيفيات أخرى جديدة ، لتحقُّق هذه العناصر ، أو بإعادة اكتشاف وإعادة خلق الجماليات المنفية ، المنسية أو المغيبة ـ بفتح الياء وتشديدها ـ فى الموروث الجماعى ، القديم المتجدد ، بأشكاله المتنوعة ، أدبية وغير أدبية .

(٣)

نتوقف ، هنا ، عند عملين من أعمال يحيى الطاهر عبد الله (: « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة »[١] ، و « تصاوير من التراب والماء والشمس »[٢]) ارتبط فيهما تحطيم المواضعات بتمثل تقنيات العالم الاحتفالى (ونقصد به مدخلاً موازياً لما أسماه ميخائيل باختين العالم الكرنفالى ، مستفيدين استفادة أساسية من تحليله للمفاهيم الكرنفالية التى انتقلت للكتابة الروائية) ، حيث قام هذان العملان على تمثل جماليات الاحتفال التى يمكن أن تتحول لتقنيات أدبية ، وعبّرا عن عالم نهض على مراوحة أساسية بين « جنة مؤقتة » و « جحيم دائم » ، فى نوع من « رد الفعل » الفنى إزاء « زمن إطار » أو « زمن مرجع » بعينه ، فى فترة السبعينيات فى مصر . وقد خضع هذا الزمن الإطار فى تحققه فنياً ـ كما خضعت مواضعات العناصر الفنية : المكان ، الشخصيات ، الحدث ، الزمان ، الحوار ، اللغة . . . إلخ ـ إلى قوانين العالم الاحتفالى ، الاستثنائية ، التى تحطم بطبيعتها كل ما هو مألوف ، مكرس ، متعارف عليه .

(٤)

يحدد باختين ثلاثة جذور رئيسية للصنف الروائى الأوروبى : ملحمى ، وبيانى متكلف ، وكرنفالى . ويرصد نمطين من أنماط الحياة عاشهما إنسان القرون الوسطى :

أولهما رسمى ، جدى عابس ، خاضع لنظام قائم على التراتب الاجتماعى ، والثبات ، والانفصال ، والخضوع والخنوع ، والتعصب .

والثانى « سوقى » ، متحرر من كل صفات الأول .

ويؤكد باختين أن الكرنفال موقف شعبى ـ تكونت سماته عبر عشرات القرون ـ يحرر الإنسان من الانصياع والخوف ، ويدمجه فى العالم ، ويدمج العالم فيه ويرصد ـ باختين ـ عدداً من الاحتفالات الأوربية فى العصور الوسيطة ، ومن أهمها ما يسمى كرنفال « عيد الحمقى » ، الذى كان يتم فيه تنصيب ملك أو قسيس أو أساقفة مهرجين من أفراد الشعب (بشكل مازح ، يسخر من الملوك ورجال الدين خارج الاحتفال) ، ليكشف أن هذه الاحتفالات جميعا كانت تخرج عن « خط الحياة » المعتاد ، وفيها كانت تقام « حياة مقلوبة » : فالقوانين والمواضعات والمحظورات والقيود التى تعمل دائما على تكريس علاقات الحياة الاعتيادية ، كلها تُلغى فى زمن الكرنفال ، فتنتفى التراتبية الاجتماعية وآداب السلوك وكل أشكال التمايز بين الناس ، وتسم العلاقة الحرة كل شىء ، ايبرز كل ما كان خفياً ومعزولا ، على مستوى المواضعات القائمة خارج الكرنفال . فالكرنفال « يقرّب ، ويربط ،

ويوحد » ، وكل صوره صور « مزدوجة الوحدات » . وفى الحياة الكرنفالية ، الاستثنائية المؤقتة ، ينتفى الزمن العادى ، التأريخى ، المطّرد لـلأمام ، ليحل محله الزمن « المغير لكل شىء ، والمجدد لكل شىء »[3] .

ويشير باختين إلى تراجع الحياة الكرنفالية فى أوروبا على مستوى التحقق الواقعى ، ابتداء من القرن السابع عشر ، وإن بقيت للكرنفال مشتقات متأخرة ، مثل « خط » الحفلات التنكريّة ، والمساخر الماجنة[4] ، قبل أن يحلل انتقال عناصر الكرنفال ، ومفاهيمه الأساسية ، إلى الأدب ، حيث أصبحت هذه العناصر والمفاهيم مادة هائلة للتمثل ، أو لإمكانية التمثل ، فى الكتابة الأدبية .

من هذه العناصر والمفاهيم يشير باختين إلى : التنوع الأسلوبى ، ومزج السامى بالوضيع والجاد بالمضحك ، وإسقاط الزمن البيوجرافى التأريخى وتركيز الحدث فى نقاط الأزمات والتحولات والانعطافات والكوارث ، وأشكال المحاكاة الساخرة للمأثورات وللنصوص المقدسة ، وحسّ السخرية الذى يمتد ليشمل كل أحد وكل شىء ، والتعرية (تعرية النفس والآخرين) ، والضحك ، (بما فى ذلك الضحك من غير صوت) ، والصراحة المطلقة فى حوار الشخصيات ، واعتماد مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، والغرابة بالقياس على ما هو معتاد . ومن السهل ملاحظة أن كل هذه العناصر والمفاهيم تعد تجاوزاً للمواضعات الفنية المتعارف عليها فى الكتابة التقليدية .

(٥)

أصبحت الأشكال الاحتفالية ، بعد تمثلها فى كتابة أدبية ، وسائل هائلة لكشف مستويات عميقة فى الحياة الفردية والجماعية . وقد استفاد من هذه الأشكال أدباء عديدون ، منهم ــ كما يرصد باختين ــ : رابليه ، سرفانتس ، بوكاشيو ، ديدرو ، إدجار آلان بو ، جوجول ، دستويفسكى[5] . وإذا كانت ملامح « الروح الكرنفالى » قد اكتسبت سمات متباينة فى تمثلها عند هؤلاء الكتاب : واقعية ، أو شعرية رومانتيكية ، أو سنتمنتالية ، أو مأساوية . . إلخ ، فإن السمات الكرنفالية تختلف عبر تمثلها من كاتب إلى آخر ، بل قد تختلف من عمل إلى غيره عند الكاتب الواحد ، كما نلاحظ فى العملين اللذين نتوقف عندهما من أعمال يحيى الطاهر عبد الله .

ثانيا : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » :

(١ ــ ١)

تتكون « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » من سبع حلقات قصصية ، تجمعها وحدة الشخصية المحورية ــ « إسكافى المودة » ــ ووحدة المكان ، ووحدة «الزمن الإطار» أو « الزمن المرجع » . ومع كل ما يربط بين هذه الحلقات القصصية ، فهذا العمل من أعمال الكاتب يثير مشكلة بتحديد الإطار النوعى له ، كإطار متواضع عليه فى التقعيدات النظرية للشكل الروائى .

فكل حلقة من الحلقات السبع فى هذا العمل يمكن قراءتها بشكل منفصل . كما أن هذه الحلقات يمكن إعادة ترتيبها بتسلسل مغاير لتسلسلها القائم الذى وضعه الكاتب . وفيما عدا الحلقات الثلاث الأولى التى تبدو متراتبة على مستوى الحدث والزمن ، فالحلقات الأربع الأخرى يمكن قراءتها بأى ترتيب . ولعل هذا هو السبب فى عدم وضع الكاتب أية أرقام أو عناوين على رأس كل حلقة من حلقات هذا العمل ، واكتفائه بمجرد تكرار العنوان الأساسى للعمل ككل : « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، فى بداية كل حلقة من الحلقات . وربما جعلت هذه السمة « النص » ينتمى لبناء مفتوح ، قابل لحذف بعض حلقاته ، ويقبل إضافة حلقات أخرى إليه .

وليس هذا نوعا يمكن توصيفه بالتفكك داخل الشكل الروائى ، كما كان الأمر فى بعض الروايات الأوربية المبكرة التى كانت تتشابه مع مجموعات القصص ، حيث كانت هذه الروايات تتضمن قصصا فرعية بداخلها ، وكانت هذه القصص الفرعية ترتبط « بأحداث القصة (الرواية) الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة »[6] ، ولكن « الحقائق القديمة . . . » ، من ناحية أخرى ، يمكن أن ترتبط بمهد الرواية الأوربية فى الأزمنة الحديثة ، أعنى هذا المهد الذى «شغله المحتال ، والمهرج والأبله وغيرهم من الذين تركوا آثارهم على أسلوب الرواية »[7]

ليس ثمة تفكك روائى هنا ، فليس ثمة « رواية » أصلا ، بل هنا نص مفتوح ، قائم على التفاعل بين شكل كل من القصة والرواية[8] . وفى هذا النص ، الذى يضم تجارب

وأحداثا متعددة حول عالم واحد وشخصية واحدة ، يوجد نوع خاص من الوحدة الإطارية التى تتغاضى عن التسلسل الزمنى أو التراتب المنطقى . تقع دوائر شبه مستقلة ، داخل هذه الوحدة الإطارية،هى الحلقات السبع فى العمل . وفى مركز كل دائرة/حلقة ، من هذه الدوائر/الحلقات ، تقوم شخصية « إسكافى المودة » بوصفهاشخصية رئيسية .

(١ — ٢)

تجمع « الدورات — الحلقات » السبع فى « الحقائق القديمة » بين عناصر صياغية فنية متعددة ، متباعدة على مستوى انتمائها إلى أشكال موروثة . فمع البعد الواقعى المتمثل فى الارتباط بالزمن الإطار ، والمتجسد فى بعض الأحداث ، هناك اعتماد على المبالغة الساخرة ، والفانتازيا ، والأحداث الخرافية ، وصياغة الشخصية التى تستعيد صياغات « الأبطال الساخرين » فى مناطق متعددة من الموروث القصصى العربى والإنسانى .

وغالبية هذه « الدورات — الحلقات » السبع ، التى يجمعها راو واحد موازٍ للشخصية المحورية ، تبدأ بشخصية إسكافى المودة الذى يبحث دائما — عن طريق الاحتيال غالبا — عن كيفية أو وسيلة يتمكن بها من شرب الخمر . كما أن أغلب هذه « الدوائر — الحلقات » تنتهى به أيضا .

وعلى مستوى التراتب الزمنى المرتبط بتراتب الأحداث ، فى هذه « الدورات — الحلقات » ، نجد أن الأولى تقع أحداثها فى ليلة ما ، والثانية فى فجر هذه الليلة ، والثالثة بعد أسبوع . أى أن هذه الدورات الثلاث الأولى قائمة على نوع من التعاقب . ولكن الدورات الأربع الأخرى تشكل كل واحدة منها دورة جديدة ، منفصلة عن سابقتها ومستقلة عنها زمنيا .

ولكن ، فى هذه الدورات السبع جميعا ، تظل « الخمارة » هى البؤرة الأساسية التى تتفرع منها ، أو تتفرع فيها ، الأحداث ، سواء فى داخل الخمارة نفسها ، أو فى الخارج المرتبط بها .

فالإسكافى فى الدورة الأولى يكون قد خرج لتوه من الخمارة . وفى الدورة الثانية يكون أيضا قد خرج لتوه منها . أما الدورات الخمس الأخرى فتقع معظم أحداثها داخل الخمارة .

(٢)

« الخمارة » مكانا ، بهذا المعنى ، تصبح البؤرة الأساسية فى بناء عالم « الحقائق القديمة . . . » ، كما يصبح « الإسكافى » — على مستوى الشخصيات — البؤرة الأساسية فى هذا العالم .

« السوق » ، و « الدكان » مكانان آخران يشار إليهما كثيرا ، ولكنهما يظلان بمثابة مكانين مؤقتين — أشبه « بمحطتين » — للوصول إلى الخمارة . ويضاف إليهما أيضا ، بدرجة أقل حضوراً ، كل من باب بيت الإسكافى (بما يرتبط به الباب ، عموما ، من علاقة انتقالية استثنائية على مستوى الزمن) الذى يتوقف عنده مرتين فحسب ، والمخفر الذى لا نراه ولكن — فقط — نعرف أن الإسكافى قد سِيقَ إليه وقضى به أسبوعا .

« السوق » و « الدكان » ، وباب بيت الإسكافى ، و « المخفر » ، كلها تنتمى إلى « جحيم » العالم بالنسبة للإسكافى ، بما تفرضه كل هذه الأماكن عليه من إحساس بالتعاسة والاغتراب وفقدان التواصل والألم . بينما الخمارة ، وحدها ، « جنة » هذا العالم ، بما تحمله له من وهم بالسعادة والتواصل مع الآخرين ، والتحقق . الخمارة هى المأوى الحقيقى له . والخروج منها — فى حقيقته — خروج إلى الضياع وفقدان المأوى .

فى « الخمارة » ، المقابل الفنى هنا للساحة الاحتفالية ، يتم إهدار القوانين الصارمة ، والمواضعات ، والمحظورات ، والقيود التى ترتبط بنمو الحياة العادية ، لكى يصبح — بمساعدة الخمر — قانون التعامل بين السكارى القانون الوحيد . هنا ، فى الخمارة ، يحقق الإسكافى مع أصدقائه ، أو مع الذين يشاركونه أو يشاركهم الشراب ، حياتهم الخاصة — وإن كانت مؤقتة ، وتواصلهم الخاص — وإن كان مؤقتا أيضا . ومن خلال هذا التواصل ، وهذه المشاركة ، تقترب الخمارة من أن تكون « يوتوبيا » وهمية ، وتصبح محاولة للإمساك بالإنسان فى خروجه على كل ما يفصله عن الآخرين ، ويقيم بينه وبينهم الجدران على المستوى الحقيقى والمجازى معا ، خاصة فى عالم المدينة الذى ينهض على هذا الانفصال .

وفى هذه « اليوتوبيا » الوهمية تسقط أشكال التقسيم بين الشخصيات ويندمج الفرد فى « وحدة وثيقة » . الإسكافى

يجلس مع العربجي والتاجر والخياط و « المعلم » الثرى وسمسار الشقق (وكلهم مسلمون) ، واليونانى المسيحى يقدم المشروبات للجميع ، ويبدو شخصا حميا للجميع ، وهكذا ، وإن ظلت « الحسابات » التى تنتمى لجحيم العالم قادرة على أن تتسلل إلى هذه اليوتوبيا ، فهذا جزء من تأكيد طابعها الوهمى .

ويؤكد الطابع الوهمى لهذه اليوتوبيا ، من ناحية أخرى ، أن الخمر التى تسقط الفواصل فى وقت ما ، هى نفسها التى تجسد هذه الفواصل ، بشكل أكثر وطأة ، فى أوقات أخرى . فالخمر التى « **تجلب الفرح فى حين** » ، هى نفسها التى « **تجلب الحزن فى حين** » ، كما تؤكد هاتان الجملتان من « تصاوير من التراب والماء والشمس » .

كذلك تأخذ الخمر طبيعة مزدوجة ، حيث تصبح أداة للتجاوز المؤقت للمواضعات الطبقية وأداة للتعبير عنها وتأكيدها فى آن : « ذلك يشرب لأن معه مال (كذا) . . وهذا يشرب وليس معه مال . . والذى يشرب لأنه لا يملك مالا . . وذلك الذى يشرب لأنه لا يملك مالا » (الحقائق القديمة . . ـ ص ١١٤) . يضاف إلى هذا أن الخمر التى يشربها الإسكافى ، عادة ، هى ـ فى النهاية ـ خمر « رديئة » « مغشوشة » ، تسبب الأمراض ، وتجعل الواهمين ، المنغمسين فى جنتهم الاحتفالية المؤقتة ، يفيقون من تأثيرها على صداع .

إن الخمارة ، بهذا المعنى ، هى التكثيف الفنى الاحتفالى لكل الأماكن ، وزمنها ـ كما سنرى ـ تكثيف لكل الأزمنة ، والخمارة ، بذلك ، هى إسقاط ونفى لكل الأماكن . وكل الأزمنة .

(٣)

تقوم صياغة شخصية الإسكافى على مبدأ « تكافؤ الأضداد » ، وهو مبدأ جوهرى فى البنية الاحتفالية ، إذ تجمع هذه الشخصية بداخلها بين الحماقة والحكمة ، بين الجدية والطابع الساخر ، بين الأنانية وإنكار الذات ، ويقترن فيها الخير والشر ، والقدرة والعجز ، جميعا .

هذه الصياغة المركبة ، ترتبط ـ من جانب ـ بكون هذه الشخصية امتداداً لصياغات شخصيات متعددة فى الموروث الشعبى والكلاسيكى ، فى الأدب المحلى والإنسانى ، كما ترتبط ـ من جانب آخر ـ بعمل الكاتب الذى أضاف إلى هذه الصياغات إضافاته الخاصة . إن هناك ما يربط شخصية الإسكافى بأبطال « الديكاميرون » ، فى سعيهم للاستمتاع والراحة ، ونأيهم عن الإحساس بالمسئولية إزاء واجبات ما ، وهناك ما يربط شخصية الإسكافى بنوع خاص من الشخصيات انتشر فى العديد من حكايات « الشطار والعيارين » العربية ، كان « يتوسل بالحيلة والمخاتلة والدهاء فى خداع الناس »[٩] ، وهناك ما يربط شخصيته ـ الظريفة ـ المحورية فى العمل ـ بتلك الخصيصة التى ارتبطت بالمقامات العربية ، وتعلقت بوجود « راوية » أو « بطل » ظريف ، محورى ، والإسكافى يرتبط ، من خلال سعيه لكشف التناقضات والزيف من حوله ، بشخصيات المحتالين فى أدب الاحتيال عموما ، الذى كان فى مجموعه « سخرية مرة من الزيف الاجتماعى »[١٠] . كذلك ترتبط صياغة شخصية الإسكافى ببعض الشخصيات الفنية الشعبية ، مثل شخصية « على الزيبق » فى (ألف ليلة وليلة)[١١] وفى سيرته . ولكن الأصرة الواضحة بين شخصية الإسكافى والشخصيات الفنية الموروثة ، هى تلك القائمة بينه وبين شخصية « معروف الإسكافى » فى « ألف ليلة وليلة » ، وإن كان الكاتب يقيم بين الشخصيتين نوعا من « التمثل المقلوب »[١٢] .

ولكن ، مع كل هذه الأواصر التى تربط شخصية « إسكافى المودة » بشخصيات موروثة ، فإن لها خصوصية تميزها عن هذه الشخصيات ، إذ إنها لا تقوم على صفات أحادية الاتجاه (شأن معظم الشخصيات الموروثة) ، فهناك ما يربطه ، أيضا ، بالشخصية المسماة « ابن البلد » ، والشخصية المسماة بـ « الفهلوى » (وفى الخصال المعروفة عنهما ما يشير إلى الجمع بين عدة صفات متناقضة[١٣] ، مما يتجاوز الأحادية المشار إليها) ، كذلك يظل إسكافى المودة خارج نطاق المحتال غير المرتبط بأية أخلاق (كما عرفته الرواية الأوربية خصوصا) ، الذى لا يعرف « الندم » (فالإسكافى « يحاسب نفسه على سوء أفعاله » ـ انظر الدورة الأخيرة فى « الحقائق » . .) .

إن هذا « التركيب » فى صياغة شخصية الإسكافى ، فضلاً عن ارتباطه بمنجز الرواية الحديثة التى تجاوزت أحادية الرواية الرومانتيكية ، يرتبط بصياغة احتفالية ممثلة فى المبدأ المشار إليه .

وحسب هذا المبدأ ، يمكن فهم كشف الإسكافى للتناقضات من حوله ، بصراحة مطلقة ، وفى الوقت نفسه إقامة حياته كلها على أكاذيب لا تنتهى . فمثل هذا التناقض يرتبط بمنطق الاحتفال ، حيث يصير كل شىء فيه ، الحقيقة واللهو والجدية وصغار الأمور وكبارها ، بلا رقيب يميز بين « الصواب » و « الخطأ » كما تم التواضع على معايير كل منهما خارج الاحتفال ، بل تصاغ لهما معايير أخرى ، احتفالية ، مختلفة .

(٤)

يمتزج فى أحداث « الحقائق القديمة . . » ، على نحو فريد ، ما هو واقعى وخرافى وحلمى معا ، فمع كل الأحداث الواقعية فى هذا العمل ، نجد أحداثا تنتمى لعالم تناسخ الأرواح ، وتحولات الكائنات ، مع بعض الأحداث التى تنتمى للحكاية الخرافية . ومن هنا تبدو أحداث هذا العمل مرتبطة بعنوانه الرئيسى المتكرر مع كل دورة من دوراته ، إذ يبدو عالم « الحقائق القديمة . . » كأنه محاولة للارتداد إلى ذلك العالم القديم ، الخرافى ، الذى لا يزال « صالحاً لإثارة الدهشة » ، والذى يطفو على السطح مرة ــ أو مرات ــ أخرى ، حين لا تستطيع « الحقائق » الراهنة ، ولا المنطق القائم ، أن يفسر موقفا ما ، فى « واقع » يتجاوز بتغيراته كل منطق .

هكذا ، نجد المخمور الواقع على الأرض ، عندما يواجهه الدركى ، « يرتد » عقله إلى « الحقائق القديمة » فيحتال على الموقف ويتحول إلى حجر (« الحقائق القديمة » ، ص ٥٩) ، وهكذا نجد المخمور نفسه ، فى موقف آخر ، يستعين بشيطانه فيتحول إلى خروف (ص ٦٤) ، ثم يفارقه هذا الشيطان بمجرد أن يذكر اسم الله ، فيتحول مرة أخرى الى آدمى يضاجع زوجة الدركى . . الخ .

هذا المنحى الخرافى الذى يتخلل أحداثا واقعية ، الذى نجده فى سرد الراوى ، نجده أيضا على مستوى وعى الشخصيات ، مرتبطا ، أيضا ، ببعض الأحداث (راجع « الحقائق القديمة . . » ص ٧٧) .

وبجانب هذا المنحى الخرافى نجد منحى آخر مرتبطا بمستوى « حلمى » يتواشج مع الأحداث الواقعية ويتداخل معها .

يلخص هذا التداخل ما يقوله « الإسكافى » « للأفندى » : « تلك هى الدنيا يا سيدى الأفندى: **حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم** » (ص ١١٤) . ومن هذا المستوى نجد تلك « الرؤيا » التى يقصها الإسكافى ، **بلغة تتمثل لغة الإنجيل** ولغة بعض المتصوفة ، والتى عاشها أو رآها وهو حبيس بالمخفر : « نظرت من عين **فرأيت النور فى البحر ورأيت كل من اقترب من البحر احترق** . مرّ الوقت بظلام ونور وظلام ونور (. . . .) وسمعت الرجل **يقول لى انظر** (. . .) ورأيت بعينى هاتين كومة المال يحترق ، **ورأيت الشوارع تقطعها الشوارع** »[١٤] (« الحقائق القديمة . . . » ص ١١٥ ــ وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا) .

(٥)

من المقطع الأول، فى « الحلقة ــ الدائرة » **القصصية الأولى** فى « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، نواجه **المفارقات** والتناقضات ومبالغات القص الاحتفالية : « حين رأى ــ **وقد** أنهكه السير الطويل وكان يصعد **من الأسفل إلى** الأعلى (المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ــ **يأكلان** عجلا مشويا وديكا روميا وطاووسا محشيا وحوتا مقليا ، بعد أن شربا ــ من جيد الخمر تسع زجاجات . . وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة) . . **صرخ هو** الجائع الحافى العارى ــ صرخته الأخيرة ، وارتمى فى **حضن أمه الأرض**[١٥] ليستريح (« الحقائق القديمة . . » ص ٨٣) .

هنا ، مع بنية الصورة الاحتفالية التى تسعى إلى أن توحد بداخلها كلا قطبى التناقض : الجوع والتخمة ، العرى و« البالطو من فرو الدب » ، الأسفل والأعلى . . الخ ، نجد ـ ضمن عناصر هذه الصورة الاحتفالية ـ تلك الغرابة بالقياس لما هو عادى ، والمبالغة فى التصوير مع الميل الى ما هو كوميدى وساخر . لكنه ينطوى على مفارقة مأساوية مرتبطة بالتناقض الطبقى الصارخ ، فضلا عن انعكاس أحد القطبين فى الآخر (انعكاس العالم داخل المطعم الفاخر بما فيه ومن فيه ــ من طعام كثير ومن شخصيات متخمة ــ فى بصر ووعى الإسكافى ــ الجائع المنهك الحافى العارى ــ خارج المطعم) . .

وكل هذه العناصر أساسية فى الصورة الاحتفالية ، التى ينعكس فيها القطب العلوى فى القطب السفلى (حسب « مبدأ الهيئات فى ورق اللعب » ــ بتقريب باختين) ، حيث يجتمع طرفا التناقض ، وينظر أحدهما فى وجه الآخر .

(٦)

يقوم مفهوم « التعرية » ، الاحتفالى ، أو الصراحة التى لا تتقيد بالمجاملات ، بوصفه عنصراً أساسياً من العناصر التى ينهض عليها تجسيد العالم القصصى فى « الحقائق القديمة . . » ، ويقوم الإسكافى بدور أساسى فى هذه التعرية ، بما يعرفه عن نفسه وعن الآخرين ، وبما يطرحه ــ دائما ، وبدون سياق غالباً ــ عن نفسه وعن الآخرين .

فمعظم الأحداث والوقائع والمعلومات التى نعرفها عن الإسكافى (منذ أن جاء ــ على سطح قطار يحمل الفحم ــ من قريته بالصعيد البعيد) ، والكيفية التى يحيا بها حياته ــ حياة « القرد مكشوف العورة » (ص ١٠١ وما بعدها) ــ يقوم هو نفسه ، وليس الراوى ، بتقديمها لمن حوله ، بشكل من أشكال التعرية والصراحة المطلقة ، التى تبدو ــ على مستوى ظاهرى فحسب ــ متناقضة مع « كذبه الاحتفالى » .

تمتد هذه التعرية ــ من حيث هى موقف احتفالى أصيل ــ لتشمل مَنْ حول الإسكافى أيضا . هو يعرى نفسه كما يعرى الآخرين ، والآخرون ــ بدورهم ــ يدخلون فى طقس التعرية ــ خاصة داخل الخمارة ــ فيعرى بعضهم بعضا . إن عين الراوى التى ترى كل شىء لا تغفل شيئا مما تراه ، والراوى الذى هيمن على تراث الرواية الرومانتيكية ، يتراجع هنا ليتقدم « روايات » الشخصيات القصصية ، وحواراتها القائمة على التعرية المتبادلة ــ هذا الراوى الذى يتم من خلاله ، وبواسطته ، تعرف التفاصيل المتعلقة بشخصيات العالم القصصى .

من تعرية الإسكافى ، القائمة على معرفته بالعالم من حوله ومعرفته بنفسه ، نرى أبعاد هذا العالم القصصى الحافل ، ونواجه مفارقات الواقع الجديد ، الذى أفرزته فترة السبعينيات فى مصر ، بتناقضاته المتفاقمة ، نرى ــ من خلال تلخيص الإسكافى وبلغته الخاصة ــ اختصار العالم الطبقى فى : « ناس تحب أكل الحيوانات ، وناس تأكل لحم الناس ، وناس لا تأكل لحم الناس ولا لحم الحيوانات » (ص ١١٤) ، ونرى معه ، ومن خلال تخيلاته ــ التى تشبه الحقائق ــ قوانين « لعبة السوق » ، التى تجعل من يحكم السوق « يحكم الدنيا » أو يشارك فى حكمها (راجع ص ١٢١) .

وتشارك الشخصيات القصصية فى طقس التعرية الاحتفالى بما يكشف عن مستويات أخرى فى عوالم وعلاقات هذه الشخصيات . فى الخمارة التى يجتمع فيها الإسكافى والمعلم و الخياط وسمسار الشقق المفروشة ، يدخل الجميع فى طقس التعرية ، وسرعان ما تتهدم الجدران القائمة على الحفاظ على المواضعات الاجتماعية الكاذبة والمجاملات الزائفة[١٦] ، فبعد النكتة الفاحشة التى يرويها الإسكافى ، والنادرة الفاحشة التى يرويها الخياط ، والضحكة الفاحشة التى يضحكها المعلم (والضحك موقف كرنفالى أساسى) الذى يرمى قلبه : « ريالين من فضة نقية على بلاط المكان » (ص ٩٤) ، يتصارح الجميع حول ما يرونه من واقعهم الخارجى المؤلم ، الجحيمى ، الذى يحيط بهم ، وحول ما يرونه فى أنفسهم .

وفى مرحلة أعلى من الحياة داخل الجنة الوهمية المؤقتة ، وبسبب من تصاعد تأثير الشراب ، تسقط الجدران بين هذه الشخصيات ، ومع اكتمال طقس التعرية يجابه بعضها البعض ، « فيفضح » الخياط المعلم ، و « يفضح » المعلم الخياط (راجع ص ٥٨) .

(٧)

يقوم العالم القصصى فى « الحقائق القديمة » على نوع من الجدل بين الفرد والجماعة ، وهذا الجدل ، فى تجسيده داخل « الحقائق »، يوازى جدلا بين الوجود مع الخمر والوجود بعيدا عنها . مشكلة الإسكافى ، بعيدا عن الخمارة والخمر ، تكمن فى تساؤله الدائم وهو وحيد : « هذا يوم يحلو فيه الشراب . . لكن كيف ؟ » . وإجابته العملية عن هذا التساؤل (بتحايلاته ، ثم نجاحه فى دخول الخمارة وتعاطى الشراب) ترتبط بتحقيق وجوده مع الآخرين الذين يتحايل عليهم ، أو الذين يشرب معهم ، أو الذين يتحايل عليهم ويشرب معهم، أى أن هذه الإجابة عن تساؤلاته ، لا يمكن أن تتم بعيدا عن الآخرين ، ليس فقط لأنه لا يملك المال الذى قد

يستطيع به الحصول على الشراب وتعاطيه بمفرده ، وإنما أيضا لأن عالم الاحتفال لا يكتمل إلا بوجود الآخرين .

إن انفصال الاسكافى عن الآخرين يرتبط — أساسا — بوجوده خارج الخمارة)وإذا امتد هذا الانفصال الى داخل الخمارة فإنه يغدو انفصالا عارضا مرتبطا باختلاف درجات التحقق التى يحياها الإسكافى ، أى يغدو اختلافا بين الإسكافى بمجرد دخوله الخمارة والإسكافى بعد بداية تناوله للشراب ، أى - بالضبط — يكون اختلافا بين « الإسكافى الصاحى » ، و « الإسكافى الشارب » :« وقال إسكافى المودة الصاحى لإسكافى المودة الشارب : ها هم يشاركوننى طاولتى بعدما اكتظت الحانة . . » (ص ١٢١) . ولكن كل هذا لا يمنع أن يشعر الإسكافى ، أحيانا ، أنه بحاجة الى أن يكون بمفرده : « . . إنى أفضل أن أكون بمفردى » (الصفحة نفسها) ولكنه يرصد رغبته هذه فى الانفصال عن الآخرين بوصفها رغبة طارئة عليه ، وشعورا غريبا عنه : « . . آه منه هذا الشعور الغريب » (الصفحة نفسها) .

الطقس الاحتفالى ، الجماعى ، فى الخمارة ، الذى تجسده « الحقائق . . » ، ليس طقسا جديدا بالنسبة للإسكافى ، وليست الخمرة هى شرط تحققه الوحيد هنا ، بل توجد بدائل أخرى ممكنة ، (أو كانت ممكنة فى فترات أخرى خارج الزمن القصصى الذى تجسده « الحقائق . . ») لهذا الطقس . يقص الإسكافى على « الموظف » — مستعيدا زمنا قديما — ذكرياته أيام كان جزءا ضمن مجموعة أصدقاء يشعرون بغيابه عندما يغيب : « خفير ببندقية وساقى ورد وجامع قمامة » ، وكانوا جميعا يدخلون فى طقس الاحتفال الجماعى عبر طريق تظلله تأثيرات « الحشيش وخمرة العسل الأسود وجوزة الطيب » ، حيث كانت جماعيتهم تمتد لتصبح نوعا من « وحدة كائنات » وهمية ، يمكنهم من خلالها أن يروا « للورد عيونا كعيون الحيوانات » (راجع « الحقائق القديمة . . » ص ١٠٢) . وهذه الوحدة التى يشير إليها الإسكافى مسترجعا « زمن الوقائع » القديم ، بين أربعة أصدقاء يموت أحدهم ، سوف يتم تناول وحدة موازية لها ، بوضوح أكبر ، فى رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » .

خارج طقس الاحتفال الجماعى ، المؤقت ، يبدو الإسكافى « كأنه محكوم عليه بالعزلة ، فما إن يقترب من إنسان ، ويلمس كل منهما فى الآخر شيئا ، حتى تقهرهما الظروف على أن يبتعد كل منهما عن الآخر مرة أخرى »[17] لذلك يسعى إلى الاندماج مع من حوله داخل الخمارة ، وداخل خمارة « مخالى » بوجه خاص . وإذ يدخل الخمارة يختار أقرب طاولة لبابها « حتى يراه كل داخل للخمارة ويمر به كل خارج من الخمارة . . **الكل هنا يعرفه ، وهو يعرف الكل** » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ٩٣) . وهو ، حين يعود إلى الخمارة ، مثقلا بالحنين الى الاندماج فى الطقس الجماعى بعد أسبوع قضاه بالمخفر ، يخاطب نفسه على باب الخمارة : « كل الطاولات مشغولة ، أعرف الكل والكل يعرفنى : **الكل هنا يعرف الكل — لهذا أفضل أنا خمارة مخالى** » (« الحقائق . . » ٧٣) .

وحين ينتهى طقس الاحتفال ، ينتهى معه هذا الاتصال بين الإسكافى الفرد وبين الجماعة ، أى ينتهى شرط الاندماج بين الإسكافى والآخرين ، وحينئذ يكون الإسكافى قد انتقل الى « جحيم » العالم ، وحيدا يحدث نفسه ، ووحيدا يسعى — من جديد — إلى اندماج مؤقت آخر فى دورة أخرى ، مؤقتة .

(٨ — ١)

الزمن ، فى دورات « الحقائق القديمة . . » زمن احتفالى . ليس زمنا قصصيا بالمعنى المعروف ، وليس زمنا تراجيديا ، وليس زمنا بيوجرافيا يمكن التعامل معه بوصفه وحدات ثابتة . إنه زمن الخمرة ، زمن انهيار الوقت ؛ زمن التحولات الجذرية من الفرح إلى الحزن أو العكس . وهو ، أيضا ، الزمن الذى يتم كسره والانتقال منه إلى زمن آخر ، مفارق ، غير احتفالى ، فيما بين نهاية دورة وبداية دورة جديدة من دورات « الحقائق . . » .

فى هذا الزمن الاحتفالى يختلط الزمن الحاضر والزمن المحتمل معا : « هنا — بالعالم — الرجل المخمور العائد إلى بيته ماشيا على يديه وقدميه ، لما يصطدم بكومة اللحم سيقف ، وينادى الدركى المكلف بحراسة المكان ، ويخاطبه مخاطبة من لم يذق قطرة من خمر العرق الحارقة . **يقول المخمور الذى لم يعد مخمورا للدركى** : من أى قرية أتى . . إلخ » (« الحقائق . . » ص ٧٥) ، وفى هذين الزمنين ، الحاضر والمحتمل ، يتحقق الانفصال بين كون الرجل « مخمورا » وكونه « لم يعد مخمورا » ، أى بين زمنه الاحتفالى وبين خروجه من هذا الزمن .

ونجد تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، بالمثل ، فى النقاش أو الحوار الاحتفالى ، التفصيلى ، بين السمسار والمعلم (راجع « الحقائق القديمة . . » ص ٩٧ ــ ٩٨) ، كما نلاحظه فيما أشرنا إليه من أن الإسكافى يسمى نفسه إسكافى المودة ، أى باسم الدرب الذى يأمل فى أنه « سوف » ينتقل إليه ، وربما لن ينتقل إليه أبدا .

تغلغل الزمن المحتمل فى الزمن الحاضر ، هنا تعبير عن انفصال الشخصيات عن زمنها القائم ، الحاضر ، الذى ينتمى للزمن الإطار ، أى لزمن « الجحيم » ، وتعبير عن محاولة هذه الشخصيات ــ المستحيلة ــ لأن تحيا فى زمن « الجنة » الاحتفالى . وهذا التغلغل ، الذى يعكس تداخل الأزمنة فى زمن واحد ليس تعبيرا عن ثبات واستمرار قيم قديمة موروثة (كما هو واضح فى أعمال الكاتب الأولى) ، بل يرتبط بسمة الزمن الاحتفالى من حيث هو زمن محوِّل لكل شىء ، مجدِّد لكل شىء ، زمن يحتوى كل الأزمنة التى تسقط فيه .

من الطبيعى ، فى هذا الزمن ، أن تكون المقاييس المستخدمة فى تحديده مستمدة من الحدّ الفاصل بين بداية الاحتفال ونهايته . ليس هناك فى عالم « الحقائق القديمة . . » أية إشارة إلى الوحدات الزمنية « المفتتة » المعروفة ، التى تستخدم الساعات ــ مثلا ــ لتحديدها . الإسكافى يعود إلى داره ــ حين يعود ــ عندما تهلل الديكة من فوق أسطح الدور (ص ٦٣) وهو غالبا الميعاد الذى (كانت) تغلق فيه الخمارة أبوابها . والإسكافى ينظر حوله فيرى النور يهزم الظلام فيخمن الوقت (الصفحة نفسها) . وهذا الإحساس بتغير الوقت ، المقترن بالإحساس بنهاية الاحتفال ، هو نفسه الذى نجده ــ مثلا ــ فى بعض قصائد أبى نواس الخمرية التى يصبح فيها « هجوم الصبح » إيذانا بوقت آخر ، وعالم آخر ، مغاير لوقت تناول الخمر وعالمها[١٨] .

(٨ ــ ٢)

مع هذا الزمن الاحتفالى ، الخاص ، تظل هناك إشارات لزمن عالم « الجحيم » ، أو للزمن الخارجى ــ الإطار ــ الذى تدور فيه أحداث « الحقائق القديمة . . » ومن خلال هذه الإشارات تتجسد التحولات التى تمت فى فترة السبعينيات فى مصر ، حيث عالم التناقض المتزايد بين الأثرياء والفقراء ، والغلاء الذى يستفحل ، والقوادين ، والموظفين الذين زُحزحوا عن مكانتهم القديمة ، والتهريب وتجارة المخدرات ، والحلم بالسفر الى بلدان عربية نفطية ، واختراق سلك الحكومات وكسر الحدود . . إلخ .

هذا الزمن الإطار ، يتجسد فى عالم « الحقائق . . » ، بالنسبة للشخصيات القصصية ، كأنه « زمن القيامة » ، أو « آخر الزمان »[١٩] ، حيث يبتلى ــ بمثل هذه الآفات « الخالقُ مخلوقاته كلما اقترب آخر الزمان » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ١٠٣) ، كما يشار « لآخر الزمان » هذا على أنه « زمن كلب » (ص ٩٠) . ولا مهرب من وطأة هذا الزمن ، لدى شخصيات عالم « الحقائق . . » ، سوى بالانغماس فى الشراب ، أى بالغياب فى الزمن الاحتفالى الوهمى :

« صرخ إسكافى المودة :
ــ دعونا لنشرب . . نحن فى آخر الزمان .
وزعق خياط الخفة :
ــ آه لنشرب . . إنه آخر الزمان .

وبصق المعلم بصقة كبيرة :

ــ لنشرب . . ولنطلب الستر لبناتنا . . ولنسب آخر الزمان حتى يرحمنا الله » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ٩٥) .

(٩ ــ ١)

يتشبع حوار الشخصيات فى « الحقائق القديمة . . » بطابع خاص ، احتفالى . ونلاحظ ، بوجه عام ، أن هذا الطابع يبرز فى حوار الشخصيات داخل الخمارة ، أى فى الأوقات التى تحيا فيها جنتها الاحتفالية . ومن هنا تبرز الصراحة المطلقة ، والتعرية فى هذه الحوارات . بينما ينتفى الطابع الاحتفالى عن حوارات الشخصيات خارج الخمارة ، حيث تتسم هذه الحوارات بالكذب ، وبتقمص اللغة الرسمية ، المتكلفة ، إذ تضطر الشخصيات للتعامل مع رموز تنتمى لجحيم العالم . وعلى هذا المستوى الثانى ، نجد أن الحوار المحدد ، بين شخصيتين محددتين ، لا يصبح مجرد حوار بين شخصين ،

بلغتين اثنتين ، فحسب ، بل يصبح بنية مفتوحة لحوار أكبر ، تتسع للغات أخرى يمكن أن تنتمى لدوائر ومؤسسات ، وانتماءات اجتماعية ، تتجاوز الشخصيتين المتحاورتين .

المخمور الذى يصادف الدركى فى آخر الليل وسط الطريق ، والذى يرى فى هذا الدركى رمزا ممثلا لجحيم العالم ، يمكن أن يقوده الى المخفر (بسبب سكره ، أو بسبب إحداثه ضجة ، أو لأى سبب مفتعل آخر) ، يخرج من جنته الاحتفالية ، ويزول عنه تأثير الخمر ، فيخاطب الدركى بلسان من لم يذق قطرة واحدة من الخمر ، متقمصاً لغة السلطة الدعائية ممثلة فى صحفها الرسمية : « أى مدن العالم **تلك التى تدس لنا** (. . .) **وهل من جائع فى ربوع وادينا الخصيب ! ! هل من عراة فى بلادى** . . وها أنت ترانى يا سيدى الدركى **متعلا** . . وها أنا أراك كذلك . . **وكلنا متعلون** . . **وسيد إقليمنا عادل** » ، ثم يحدثه عن « صحيفة اليوم » التى اشتراها ، وضاعت منه ، والتى رأى فيها – كما يقول – صورة « سيد إقليمنا » ، « العادل » ، الذى « يحمل ميزان العدل بيمناه – سلمت يمناه – ويسراه – سلمت يسراه – يلوح لنا **نحن جموع شعبه الوفى الأبى الخالد** » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ص ٥٧ ، ٥٨)[٢٠] .

إن الاسكافى ، الذى أفاق مجبراً لتوه من تأثير الخمر ، لا يتقمص هنا لغة أخرى ، قائمة على « الكليشيهات **الدعائية** » ، بل يتقمص لغة كاذبة تماما . إنه لم يعد يرطن باللغة الرسمية التى ترطن عن « الوادى الخصيب » و « المدن التى تدس لنا » و « سيد الإقليم العادل » و « الشعب الوفى الأبى الخالد » فحسب ، بل أصبح فى غمرة تقمصه لهذه اللغة ، الدعائية يقدم صورة كاذبة حتى عن نفسه هو ، فيفخر أمام الدركى بأنه « متعل » غير جائع ، رغم أن الراوى ، الموازى له ، قد ذكر فى الصفحة السابقة مباشرة أنه « جائع حاف عار » ! (انظر ص ٥٦) .

هذا المنحى الحوارى ، الذى يقوم على نوع من تضمن كلام الشخصية لكلمات وتعبيرات الغير ، وعلى التشبع بروح درامية (والذى يسميه باختين بـ « الحبكة الداخلية » للحوار ، حيث تصبح الشخصية نفسها ، ومن ثم لغتها ، تعبيرا عن حضور لغات وشخصيات ، أو « مؤسسات » أخرى) هو ما نجده عموما فى حوار الشخصيات خارج الخمارة وخارج الاحتفال (انظر حوار « الخياط » مع كل من « الإسكافى » و « المعلم » فى « السوق » – ص ٩٠) . ولكن داخل الخمارة ، عقب اكتمال طقس الاحتفال ، تسقط من الحوارات كل الأقنعة والمجاملات ، وتقمص تهذيب اللغات الأخرى ، أى تسقط كل أشكال الحفاظ على المواضعات (انظر حوار الخياط مع الشخصيتين المذكورتين ، قبل نهاية هذه الدورة ، داخل الخمارة) .

(٩ – ٢)

فى لغة الحوار ، سواء الاحتفالى الصريح أو المشبع باللغة الرسمية الكاذبة ، وفى لغة السرد ، جميعا ، تمثل « السخرية » ملمحاً أساسياً ، احتفالياً أيضا .

فى الحوارات « المشبعة بكلمات الغير » تتجسد المفارقة الساخرة المسماة بمفارقة « الكشف عن الذات » ، إذ تعرض صورة عن الذات مغلوطة ، أو متعارضة مع الصورة التى كونها القارىء من معرفته بالحقائق الأخرى عن هذه الشخصية وبجانب هذا النوع من السخرية ، فى لغة الحوار ، نجد أشكالا أخرى من السخرية على مستوى لغة السرد ، ويتحقق جزء من هذه الأشكال فيما تقوم به لغة « الحقائق القديمة . . » من إعادة صياغة للعبارات السائرة المسكوكة ، بصورة ساخرة ، حيث – على سبيل المثال – عبارة : « لا وألف لا » تتحول إلى « وقال : نعم وألف نعم . . هذا خروف لا صاحب له » (ص ٦٤)[٢١] .

كذلك لا ينفصل المنحى « التجسيدى » ، الذى يلاحظ فى عالم الكاتب عموما ، عن طابع السخرية فى هذا العمل ، فمعاناة الإحساس بالبرد لعدة سنوات يتم تجسيدها هكذا : « مر علىّ شتاء أصفر بأسنان : **ومر شتاء يصفع القفا بالأقلام** . . إلخ » (« الحقائق القديمة . . » ، ص ١٣) . كذلك يتم تجسيد حالة السكر الشديد التى يصل اليها المخمور هكذا : « شرب وشرب وشرب حتى رأى جاره حمارا ببردعة ورأى الساقى قطارا بمدخنة يصفر ويمشى على قضبان » (ص ٦٩) .

عبر هذه الأشكال الساخرة ، يتحقق ما يسميه باختين بـ « الضحك المختزل » أو « الضحك من غير صوت » ، من

حيث هو عنصر من العناصر الاحتفالية الكرنفالية . وإذا كان هذا العنصر يتراجع ، إلى حد كبير ، فى عالم رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » (التى سوف تتخذ طابعا مأساويا ، حيث تبدأ بالموت وتنتهى به) ؛ فإن العناصر الاحتفالية الأخرى تظل قائمة فى هذا العالم .

ثالثا : « تصاوير من التراب والماء والشمس »

(١ ــ ١)

تستكمل رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » عالم « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » . ولكنها عمل مستقل بعنوان مستقل ، كتب بعد سنوات عدة من كتابة العمل الأول ونشره ، فهى تختلف فى بعض المستويات ، مثل تحجيم الطابع الخرافى للعالم/والاتجاه ، بدرجة أكبر ، نحو التعين المكانى والزمانى ، وتأكيد فكرة العلاقة ، داخل الاحتفال وخارجه ، بين الفرد والجماعة .

ولكن ، برغم هذه التباينات بين العملين/تظل الآصرة قائمة أساسية بينهما . ولا يجسد هذه الآصرة وجود « إسكافى المودة» شخصية محورية مشتركة بين « الحقائق . . » و « تصاوير . . » فحسب ، وإنما يجسدها ــ بشكل أساسى ــ استمرار الطابع الاحتفالى بين كليهما .

(١ ــ ٢)

يشير عنوان الرواية (تصاوير من التراب والماء والشمس) الى محاولة استعادة مفردات عالم أولى ، قديم . فاستخدام الطين (التراب والماء) مع حرارة (الشمس) هو الوسيلة البدائية الأولى التى صنع بها الإنسان بعض أدواته قبل اكتشاف النار[٢٢] . وقد كانت هذه المواد الأولية تشكل عناصر أساسية فى حياة الفقراء من المصريين القدماء (ومعظم الريفيين المعاصرين ، أيضا ، حتى وقت قريب) ؛ فمن هذه العناصر ــ التراب ، الماء ، حرارة الشمس ــ كانوا يرسمون بعض لوحاتهم ويصنعون بعض تماثيلهم ، ومنها ــ مع إضافة بعض « التبن » ــ كانوا يبنون بيوتهم[٢٣] .

ومع هذه الاستعادة لصورة أولية ، ولعناصر أولية فى صنع الحضارة ، يحاول العنوان أن يشير إليها ، فهذا العنوان يرتبط أيضا بالعناصر الأولية للحياة ـ نفسها ـ التى توقف عندها الطبيعيون اليونانيون الأوائل[٢٤] ، كما يستعيد ، فى عنصريه الأول والثانى (التراب والماء) ، مادة الخلق الأولى كما وردت فى التوراة والقرآن وعشرات الأساطير القديمة[٢٥] .

ومع كل هذه الاستعادات ، والإشارات ، لأوليات الحياة والحضارة والخلق ، يسمح عنوان الرواية ، دلاليا ، بتفسيرات عدة . ولكن مع التفسيرات المحتملة كلها يظل العنوان مرتبطا بمنحى تعليقى خاص بالكاتب ، الذى يحاول أن يجعل روايته ، بمقاطعها القصيرة ومفتتحاتها ، أشبه « بتصاوير » أو لوحات ، مرتبطة بالمادة الأولية نفسها التى استخدمت ، عبر حقب عدة ، فى مصر خصوصا ، استخداما واسعاً .

(٢ ـ ١)

تتكون « تصاوير . . » ، من أحد عشر مدخلا على لسان « إسكافى المودة » ، وخمسة وعشرين مقطعا رئيسيا على لسان الراوى . وتنهض أحداثها على تفاعل وتداخل بين مداخل الإسكافى ومقاطع الراوى ، حيث تتضمن المداخل ، فى بعض المواضع ، أجزاء من الأحداث الروائية ، وتتضمن أحيانا تعليقات على هذه الأحداث (بمنحى يجعلها تستعيد إحدى وظائف الكورس الإغريقى القديم التى ارتبطت بالتعليق على الأحداث أو باستخلاص العبرة منها) . أما سرد الراوى ، (الذى يغطى ـ بالطبع ـ منظورا أرحب من منظور الإسكافى الذى يمثل شخصية واحدة ، وإن كانت محورية ، ضمن شخصيات أخرى فى الرواية) فيتم فيه تجسيد الأحداث الروائية وتقديم الشخصيات . . إلخ .

وتتأسس/بهذا التفاعل ، جدلية واضحة بين ما هو « ذاتى » وما هو « موضوعى » فى الرواية ، بين مداخل الإسكافى وبين مقاطع الراوى ، ويتأسس الطرح الأساسى للعلاقة بين الفرد والجماعة الذى تقوم عليه الرواية ، بأحداثها التى تنأى عن الطابع « الخرافى » فى « الحقائق القديمة . . » ، وتحل محله طابعا واقعيا ، كابوسيا أحيانا ، ملمحه الكابوسى جزء من ملامح « الواقع » نفسه ، وهو واقع محدد ، يتجسد ـ على مستوى الزمن الخارجى للرواية ـ بإشارات واضحة ، تكاد تكون تسجيلية ، لفترة السبعينيات فى مصر .

العلاقة بين مداخل الإسكافى ، ومقاطع الراوى الداخلية ، علاقة « استكمال » ، من طرفين ، لعالم واحد . إن الإسكافى

يشير ، فى مداخله ، إلى بعض الأحداث التى يتم استكمالها فى سرد الراوى فى مقاطعه التالية ، وتعليقات الإسكافى على بعض الأحداث ترتبط بما ذكره الراوى من أحداث فى مقاطع سابقة . والراوى يترك دور السارد فى بعض المقاطع ليحكى بعض الحكايات الفرعية ، التى تضىء بعض أحداث وعناصر عالم الرواية ، أو تضيف أحداثا وعناصر أخرى تستكمل هذا العالم (انظر الرواية ، ص ٣٦ : ٣٨) .

(٢ - ٢)

من المقطع الافتتاحى الأول على لسان الإسكافى : (الناس بالناس . . والناس للناس ، وصاحبى الطاعن فى السن فى كرب - فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه صبح اليوم الأربعاء ، ووقفنى أمام الصاحب مرذولة - إسكافى المودة ص ٣) إلى المقطع الافتتاحى الأخير ، على لسان الإسكافى (كنا أربعة . . ولم نعد أربعة . . وفى الذى جرى قولان وجرم له دافع وجنون حاصد . . وفى الذى جرى أسوأ ختام - إسكافى المودة . ص ٥١) تتضح لنا مفاتيح الدورة ، الوحيدة ، التى يقوم عليها عالم « تصاوير . . » ، والتى تبدأ بالموت وتنتهى به . كما تتضح لنا ، من ناحية أخرى ، الإشارة إلى الرحلة الموازية التى قطعها الإسكافى من بداية الرواية إلى نهايتها ، بكلامه بضمير المتكلم المفرد (وصاحبى - ووقفنى) إلى كلامه - أخيرا - بضمير الجمع أو الجماعة - (كنا - لم نعد) . وعبر مقاطع الإسكافى ، الأحد عشر ، داخل الرواية ، لن نجد استخدام ضمير الجمع سوى فى هذا المقطع الأخير . ولكن المقطع الأول يشير إلى هذه الرغبة فى الوقوف بجانب الصاحب ، (وهى رغبة تنطوى على نزوع للتضامن الجماعى) . وتتوزع أوجه الخطاب - فى اقتطاعات الإسكافى - بين المونولوج الذى يحدث فيه الإسكافى نفسه ، وبين الخطاب الموجه لأشخاص قصصيين (أى لأشخاص هم جزء من « الجماعة » التى يكون الإسكافى ، بنهاية الرواية ، قد أصبح يتكلم بضميرها) ، وبين الخطاب التعليقى لشخص غير محدد .

وفى المقاطع السردية ، الخمسة والعشرين ، التى تنتمى للراوى ، والتى تتراوح أطوالها بين ثلاثة سطور (المقطع الثالث) ،وعدة صفحات (المقطع الخامس والعشرين) ، تتداخل مستويات متعددة للسرد مما يجعل هذه المقاطع تتناول العلاقة بين الفرد والجماعة بمنظور أكبر من منظور الشخصية الواحدة كما أشرنا . وفى هذا المنظور الأكبر يتحقق العالم الاحتفالى فى الرواية على مستويات متنوعة ، تشمل الشخصيات والأحداث والمكان والزمان واللغة السردية والحوارية جميعا .

(٣ - ١)

الإسكافى ، الذى بدا فى عالم « الحقائق القديمة . . » مراقبا ، غير مبال ، « يستمتع بسخريته الكلبية ويتعاليه المستتر المحاذر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث » ، يتغير قليلا هنا ليصبح « إسكافى المودة المشارك المقهور - ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئا »[٢٦].وهذا التغير يترتب عليه ، فى الرواية ، تجاوز التركيز الكامل على شخصية الإسكافى كشخصية محورية .

إن الإسكافى الفرد الذى لم يكن صريحا مع أحد ، متحايلا على الجميع ، فى عالم « الجحيم » ، فى « الحقائق القديمة . . » ، يدخل فى علاقة حميمة مع « قاسم» و« رجب » و« فتح الله » ، ويقوم - فى عالمى « الجنة » و« الجحيم » معا - بتعرية نفسه أمام هذه الشخصيات ، ويقوم بمشاركتها بالتخطيط لتحايلاته وتنفيذها . وإذ يتخلى الإسكافى عن كذبه الخاص ، وتحايلاته الخاصة ، فى تعامله مع هذه الشخصيات ، فإنه يتخلى عن أية مسافة يقيمها بينه وبينهم . فالكذب ، فى مثل هذا السياق ، هو « معنى من معانى المسافة التى يقيمها « الأنا » بينه وبين الآخرين »[٢٧] .

ويرتبط نفى المسافة ، بين الإسكافى وبين قاسم ورجب وفتح الله ، بنفى المسافة بين كل منهم والآخرين ، بما يشبه محاولة تحقيق « وحدة جماعية » ، تنهض على تجسيدها الرواية ، وهى وحدة تقترب فى تفاصيلها من فكرة « الخير فى الجماعة » على نحو ما تناولتها بعض الحكايات الشعبية القديمة[٢٨] وتقترب من فكرة « المؤاخاة » الشعبية فى الوقت نفسه .

فى خمارة مخالى ، مع وصول الإسكافى وقاسم ورجب إلى ذروة الطقس الاحتفالى ، بعد أن « تهدمت كل الحوائط : لحمة مشوية وخمرة وألفة جمعت أبناء مصر واليونان » (الرواية ، ص ١٧) ، « مد الثلاثة الأيدى فتشابكت ، وأقسموا بالحى والميت والملح والخبز والخمرة - أن يعيشوا من اليوم حتى الممات أخوة واحدة وعصا واحدة فى مواجهة الغير والعدوان »

(الرواية ، ص ٢٠) ، ثم أقسم هؤلاء الثلاثة ، فيما بعد « أن فتح الله الأخ الرابع والصاحب الرابع » (ص ٤٨) .

هذه الوحدة ، أو هذه المؤاخاة التي تقوم على فكرة أولية لمواجهة التناقض الذي يواجهه الإنسان ، بين « كونه « أنا » محدودة وكونه جزءا من الكل في الوقت نفسه(٢٩) ، تتحقق في عالم الرواية من خلال منحى خاص ، لدى كل شخصية من الشخصيات الأربع . فالمؤاخاة بين هذه الشخصيات ، فضلاً عن كونها مرتبطة باحتياج كل منها لقهر الانفصال ، في مجتمع قائم على التنافس الفردي الذي يصل إلى حد الافتراس ، وبمحاولة كل منهم أن يقيم توازنا بين فرديته ووجوده المحدود في عالم كبير ، وأيضا فضلا عن كونها وسيلة ما ـ في تصور هذه الشخصيات ـ لدفع « عدوان الغير » ، فإنها تتحقق أيضا ، في الرواية ، بوصفها اختبارا للقيم الأخلاقية التي يتم تمثلها بمستويات وبأشكال مختلفة ، لدى كل شخصية من هذه الشخصيات .

(٣ ـ ٢)

يبدو الإسكافي ، من بين الشخصيات الأربع ، الأكثر وعيا بوطأة العالم من حوله ، وبما تفرضه هذه الوطأة من ضرورة التضامن الجماعي ، وهو يؤمن بأن هذا التضامن لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عالم الخمر .

يشير الإسكافي ، في مفتتح الرواية الأول ، إلى أن « الناس بالناس ، والناس للناس » (ص٣) ، ويؤكد هذه الفكرة ، مرة ثانية ، عندما يؤكد لرجبْ أن « قاسم وحيد . . والوحدة مرة وصعبة ، والناس للناس » (ص ١٢) ، ولكنه لا يرى أن كون « الناس للناس » حقيقة يمكن أن تتحقق في مكان آخر غير الخمارة أو بوسيلة أخرى غير الخمر . وفي تشبثه بهذه الفكرة يقتاد قاسم ، ثم رجب ، إلى الخمارة ، ثم يقسم الثلاثة قسمهم على أن يكونوا أخوة ويدا واحدة،ويضيفون فيه إلى القسم المعروف على مستوى الممارسات الشعبية بـ « الخبز والملح » عنصراً ثالثا ، هو الخمر ، التي يرى الإسكافي أنها وحدها القادرة على أن « تبعد الوحدة » (الرواية ، ص ١٢) .

على جانب آخر ، يرى « فتح الله » أن الحشيش ، وليس الخمر ، هو الذي يمكن أن يكون ضرورياً لاكتمال عالم الاحتفال ، ويدخل مع الإسكافي في نقاش سجالي حول مزايا كل من الخمر والحشيش (الرواية ،ص ص٤١ ، ٤٢) ، وهو نقاش يعبر عن فهمين متباينين ـ عند كل من الإسكافي وفتح الله ـ لإمكانية اكتمال طقس الاحتفال الجماعي . وفي هذا الإطار يبدو ، من ثم ، رفض الخمر رفضا للجماعية كما يفهمها الإسكافي ، ويبدو رفض الحشيش رفضا للجماعية كما يفهمها فتح الله .

إن تعليق تحقق « الجماعية » على وسيلة وهمية ما ، خمرا كانت أو حشيشا ، هو إشارة إلى الطابع الوهمي الذي تتحقق به هذه الجماعية في الرواية . ويلوح موت قاسم ، في نهاية الرواية، في هذا الإطار ، توكيداً لعبثية هذه الوحدة الجماعية الوهمية ، إذ يندفع قاسم ، تحت تأثير هلوسات الخمر والحشيش معا ، إلى حيث تصدمه سيارة ، وترميه تحت أقدام أصحابه « كتلة من اللحم والدم » (الرواية ، ص ٥٦) ، فيجبر أصحابه على أن يخرجوا ، خروجا كاملا ، من جنتهم الوهمية المؤقتة ، بخمرها وحشيشها جميعاً .

(٤)

عبر تناقضات ومفارقات الواقع الطبقي الذي تحياه الشخصيات في رواية « تصاوير . . » التي يتخلل رصدها (بجانب الطابع الساخر الذي وضح في « الحقائق . . ») طابع مأساوي ما(٣٠) تتجسد وطأة العالم على هذه الشخصيات التي تبدو عاجزة عن التكيف مع هذا الواقع في كل مستوياته ، كما تبدو رافضة له حتى لو لم يكن رفضها أكثر من رفض لأشكال المعاناة الشخصية الواقعة عليها ، أي أن هذا الرفض لم يصل إلى وعي متبلور ، شامل ، يدفعها إلى تغيير واقعها . فهذا الرفض ـ برغم أنه يرتبط بقدر من الوعي بتناقضات الواقع ـ لا يخلو من تسليم يائس لقوة ما ، مهيمنة ، تكرس هذه التناقضات ، وتدعمها ، وتدافع عن وجودها .

وعي الشخصيات في الرواية ، « القائم » أو « الفعلي » ـ والذي لا يرقى إلى أن يصبح « وعيا ممكنا »(٣١) ـ يربط معاناتها بما حولها من أشكال للمعاناة المحيطة الواقعة على الفقراء المقهورين من حولها ، ويمثل خطوة متقدمة قليلاً عن درجة الوعي المتحققة في « الحقائق القديمة . . » ولكن ، من ناحية أخرى ، يظل هذا الوعي مرتبطا بنبرة يأس مطبق إزاء تصور

إمكانات تغيير الواقع ، بحيث تبدو المعاناة وكأنها حكم مفروض لا يمكن الفرار منه . هنا ، في الرواية ، إشارات عدة لقوة متسلطة ، باطشة ، لاراد لها ، ممثلة في « الحكومة » ، وهي إشارات تعد امتداداً لإشارات أخرى في عالم « الحقائق القديمة . . . » ، حيث الإلحاح ، هناك في « الحقائق . . . » ، على صورة « عيون الحكومة » التي ترى ، وآذانها التي تسمع ، و« يدها القوية » التي « من حديد » لما تعاقب[32] ،وحيث الإلحاح ، هنا في « تصاوير . . . » ، على إشارات متكررة إلى أن الحكومة مثل « السيف » ، و« القانون حكومة والحكومة قانون » (الرواية ، ص ٢١) وإلى ضرورة الابتعاد عن « شر الحكومة » (ص ٢٢) ، وإلى صورة « المخبر » بوصفة قوة باطشة مستمدة من قوة الحكومة (ص ٣٢) ، وإلى أن الحكومة « صاحية ولها رجال في كل مكان » (ص ٢٧)[33] ولكل ذلك يجب تجنب هذه الحكومة ، وكل رموزها ، وكل ماينتمي إليها وإن كانت الجماعة القصصية ، في نهاية الرواية ، تجبر على أن تدخل « بيوت الحكومة المسماة مستشفيات » في محاولة لإنقاذ حياة أحد أفرادها ، وبصيغة تبدو أقرب لتجاوز خوفها المقيم من الحكومة : « نحن الأربعة عصاة نخشى الحكومات ، وها نحن في يوم البلاء هذا نخوض معركتنا مع الموت من أجل حياة رابعنا بقلوب لاتخاف الحكومات » (الرواية ، ص ٥٧) .

(٥)

تشير أحداث رواية « تصاوير . . . » إلى زمن إطار ، أو زمن مرجع ، بعينه ، وتنص على وقائع محددة ، تنتمي لفترة بعينها ، بحيث نجد نوعا من تداخل الوقائع السياسية خصوصا ، مع بعض أحداث الرواية ، فنعرف - مثلا - أن رجب قد حصل على جهاز تسجيل (هو أغلى ما يملك ، ويترتب على امتلاكه ، ثم فقدان امتلاكه ، أحداث روائية كثيرة) من ليبيا عندما سافر إليها ، وأنه لا يستطيع أن يسافر إليها « الآن » - في الزمن الروائي - بعد أن وقع السادات « معاهدة السلام » (في كامب ديفيد) مع إسرائيل ، وبعد أن أصبح الطريق إلى كل بلدان العرب مسدودا ومحظورا » وتقف على حدوده جيوش مصرية » (الرواية ، ص ٢٠) ، أو نعرف أن قاسم « كريم العين » كان قد فقد إحدى عينيه أثناء مشاركته في الاعتصام بالجامعة مع إحدى الانتفاضات الطلابية (عام ١٩٧٢ غالبا) . . وهكذا .

تحاول الشخوص الروائية أن تنأى عن كل ما يربطها بهذا « الزمن الإطار » ، وأن تحيا زمنها الاحتفالي الخاص . في بداية احتفالها ، في « خُصّ رجب » ، ترتبط بالزمن الإطار من خلال جهاز « راديو » ينقل لها - بموجاته وأصواته و« محطاته » المتعددة - ما يدور بالعالم الخارجي ، في مصر والوطن العربي .

ولكن هذا الارتباط بالعالم الخارجي سرعان ماينتفي ، إذ إن هذه الجماعة « يركبها الرعب » من أن « تُضبط » وهي تستمع إلى بعض محطات الجهاز ، فتطبق عليه ليهمس ، ثم - بدخولها في طقس الاحتفال - لا يصل همسه إلى آذانها ، وبذلك تنقطع كل آصرة تربطها بالزمن الإطار .

(٦)

لم تعد « الخمارة » في « تصاوير . . . » - كما كانت في « الحقائق . . . » - المكان الوحيد الذي يمكن أن يكون موازياً لساحة الاحتفال القديم ، بل أضيف إليها « خُصّ » رجب . ففي الخمارة ، وخص رجب ، معا ، تتجسد جنة العالم ، بينما يرتبط جحيمه بكل الأماكن الأخرى .

في الخمارة ، جنة العالم ، تسقط كل المواضعات الرسمية ، والتحفظات ، ويكتمل طقس التعرية بين الشخصيات ، فيبوح قاسم « بنفس صافية قطرتها الخمر (. . .) بسر لم يبح به للراحلة شريكة عمره » (الرواية ، ص ١٦) ، كذلك يبوح الإسكافي « بسرٍ يكتمه » (الصفحة نفسها) ، وفي الخمارة يمكن أن يتحقق الضحك ، بوصفه عنصراً احتفالياً : « ضحك الاثنان . . ضحكا بدموع . . فهاهما في الحياة . . في خمارة مخالي قاعدان يشربان » (الرواية ، ص ١٧) .

وعند الخروج - أو بالأحرى « الطرد » - من « الخمارة - الجنة » ، يكون الإسكافي قد قذف به في قلب الجحيم يعاني قهر الانفصال وعدم التحقق ، حيث يجلس على حائط متهدم - لاحظ الدلالة - بنته الحكومة في سنوات الحرب مع إسرائيل ، يخا ب نفسه ، ويلعن مخالي الذي طرده من الخمارة : « دنيا بلا خمارة لا تسمى دنيا يابن الكافرة » (ص ٢٤) ويلعن الدنيا

والناس،ثم يتحايل ، مع رجب وقاسم ، للعودة مرة أخرى إلى الخمارة .

وفى خص رجب الذى يمكن نقل « أدوات » الاحتفال إليه ، يُحضِر فتح الله ، مع « الحشيش » الذى يجب تدخينه ، زجاجة خمر . وفى هذا الخص يكتمل ـ أيضا ـ طقس التعرية والاعتراف (يعترف رجب ، مثلا ، بأنه يسرق حتى أكفان الموتى ، بل حتى أكفان الأطفال الموتى) ، ويتحقق الضحك الاحتفالى : « كانوا يشرّبَوْن ويدخنون ويلقون النكات » (ص ٥٥) .

(٧ ـ ١)

تقوم رواية « تصاوير من التراب والماء والشمس » ، كما قامت « الحقائق القديمة . . » على علاقة متنوعة بالموروث القصصى ، وتتأسس على مستويات لغوية متعددة ، يتم المزج بينها بصيغة احتفالية واضحة .

على مستوى العلاقة بأشكال متعددة من المورث القصصى تقوم « تصاوير . . » على ما لاحظناه فى « الحقائق » من صياغة الشخصية التى تستفيد من مناطق متعددة فى الموروث ، كما تستفيد استفادة واضحة من بعض المواقف والتقنيات التى تنتمى « للمقامة » العربية القديمة . يتجلى هذا ، مثلا ، فى الاهتمام بما يسمى بـ « النقد الاجتماعى » لبعض التجار وأسلوبهم فى الحياة ، حيث يستطرد الإسكافى فى الحديث عن « زعتر » ، البخيل الشحيح ، الذى امتلك ثروة كبيرة من خلال استغلال الآخرين (انظر الرواية ص ٣٧) .

كما تتضمن الرواية ، بنوع من اعتماد منطق « القص التفريعى » (الذى يحكم بناء القصص الفرعونى ، والبنجاتنترا ، وكليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة،وحكايات كانتربرى) ، الاستشهاد ببعض حكايات الحيوان .

ويرتبط بهذا علاقة « تصاوير . . . » بتراث « المساجلات » والمناظرات ، التى ترتبط أحيانا بمنحى ساخر ، فى بعض أشكال الموروث العربى القديم ، والتى وضحت فى بعض حكايات « ألف ليلة وليلة »[٣٤] . . ويتضح هذا فى النقاش السجالى ، بين الإسكافى وفتح الله ، حول تفضيل الخمر وتفضيل الحشيش[٣٥] (راجع الرواية ص ٥٢) ، وفى النقاش حول النسق الأخلاقى الذى يتمثل كل فرد من أفراد الجماعة ، وهو نقاش تزدحم به الرواية ، ويدور حول « الحلال » و « الحرام » ، والعدل والظلم ، والمنفعة والطمع ، والسرقات التى يحاسب الله عليها ، والتى لا يحاسب عليها .

(٧ ـ ٢)

وتتصل لغة الرواية بمستويات عديدة تتمثل « علامات » لغوية فى الموروث القديم ، مثل لغة الخمريات ، ولغة الحوليات التاريخية ؛ وبعض المستويات اللغوية القديمة التى ارتبطت ببعض الجماعات والحرف والفئات ، فضلا عن الاستشهاد بالأمثال الموروثة والعبارات المسكوكة ، كل ذلك جنبا إلى جنب اللغة التى تحيل إحالات واضحة للصياغة اللغوية الرسمية السائدة فى الزمن الإطار للرواية .

ومع كل هذه المستويات اللغوية ، التى تمتد إلى أشكال متعددة من الموروث ، وتجمع ألواناً متعددة متنافرة من لغات العصر ، تنهض لغة الرواية على مستوى مهم ، مرتبط بحاضرها الزمنى ، نجده واضحاً فى حضور بعض الصيغ اللغوية ، الرسمية ، فى فترة السبعينيات ، مثل الإشارة إلى « **معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية التى وقعها باسم الله وبحمد الله الثلاثة الكبار كارتر والسادات وبيجن** » ، وإلى بعض عبارات مسكوكة ، تعبر عن المؤسسات الرسمية ، فى هذه الفترة : « **رفع العناء إذا ما حل السلام** » ، و « **لعن الحقد والحاقدين** » ، و « **دولة العلم والإيمان** » (راجع الرواية ، ص ٥٣) .

(٧ ـ ٣)

فى تفاعل هذه المستويات اللغوية المتعددة ، تتجسد اللغة السردية والحوارية فى الرواية ، لغةً احتفالية أساسا ، يتم الجمع فيها بين مستويات تنتمى إلى القديم والجديد ، و « السامى والوضيع » ـ بكلمات باختين ـ كما ترتبط بانتماءات متناقضة (لغة المؤسسة الرسمية مع اللغة التى تتمثل صياغات ومفاهيم شعبية) . وبجانب هذا نجد بعض الحوارات ، فى الرواية ، تتشبع بمنحى احتفالى خالص ، حيث يتحاور الإسكافى وخالى ـ فى مساومتهما حول ثمن جهاز رجب الذى يشتريه خالى ، حواراً مبتسماً يتم التلميح فيه إلى الدين بروح احتفالية .

يضاف إلى ذلك أن بعض العلاقات اللغوية ، مثل « التكرار » أو « التوليد » ، يتم توظيفها فى بعض المواقف الروائية لتأكيد هذا العالم الاحتفالى ، بحيث لا تبدو هذه العلاقات كأنها مستهدفة بحد ذاتها ، فيرصد الراوى « الطقس الاحتفالى » الذى كان قد اكتمل فى الخمارة عندما وصل إليها رجب ، حيث كانت « **كل الحوائط قد تهدمت** » . . . . إلخ (انظر الرواية ص ١٨) . إن توليد بعض الصور من البحر ، فى هذا المجال ، ثم تكرار صفة « البعيد » هما تكثيف لغوى للحالة التى دخلها رجب ، بعد أن دخلها أصدقاؤه ، وهى حالة تمثل مرحلة متقدمة من مراحل الطقس الاحتفالى. وهذه اللغة التى تنتفى الفواصل بينها ، بحيث تبدو جملة واحدة متصلة ، وتتتابع فيها الأفعال بما يقرب من اللهاث ، هى ما نجدها فى اكتمال الطقس الاحتفالى الأخير ، فى خص رجب : « على صوت المغنيات والمغنين والخطباء والزعماء والطير والريح وأقدام المارة وأحذية الحرس المسلح وجدال الممثلين ودق الموسيقى - كانوا يشربون ويدخنون ويلقون النكات » (الرواية ، ص ٥٥) . إن الفواصل التى تسقط ، على مستوى عناصر متباعدة فى العالم الخارجى بمواضعاته ، تسقط هنا فى اللغة السردية الاحتفالية ، أو تسقط بفضل هذه اللغة السردية الاحتفالية .

(٨)

يتصل هذان العملان من أعمال يحيى الطاهر عبد الله ، إذن ، ويتكاملان ، فى تجسيدهما لمحاولة الخروج على المواضعات ، تجسيداً فنيا ، بعينه ، يتجاوز مواضعات الكتابة التقليدية . ويصل هذان العملان - بخاتمة « **تصاوير من التراب والماء والشمس** » - إلى أفق يغلقه الكاتب أمام محاولة اهرب نحو جنة متوهمة ، بعينها ، وربما أمام كل جنة متوهمة ، وذلك من خلال فعلين مفارقين لكل جنة ، ولكل توهم : بالموت الفعلى (كنقيض لـ « خلود » كل جنة) وبالمواجهة (كتجاوز للتوهم ، وكنقيض للهرب) .

إن الإسكافى الذى يلخص حقيقة الموت لمن حوله : « حولنا القبور مفتوحة بشواهد » (الرواية ، ص ٢٠) ، مع قاسم المطارد بالموت (موت من حوله : ابنه ، ثم زوجه التى تطارده صورتها فى زمنه الاحتفالى ، ثم موته هو شخصيا) ، مع كل من فتح الله ورجب اللذين يعيشان حياة خطرة ، استثنائية ، تكاد تكون حياة على حافة الحياة ، يجبرون جميعا ، فى خاتمة العالم الاحتفالى كله ، على أن يواجهوا كل ما كانوا يهربون منه .

ويبدو خروج هذه الجماعة الصغيرة ، من الجنة الوهمية ، نوعا من الموازاة للتحول القديم : من آدم مغمض العينين ، الذى لا يعرف التساؤل ولا الخجل ، إلى آدم « الأرضى » ، الذى بدأ يفتح عينيه على سوءات العالم ، بما فيها سوءاته هو ، والذى بدأ يعى طبيعته الأرضية الطينية . كأنها بشارة بجنة أخرى ، غير جاهزة ، جنة لابد للإنسان أن يحرث أرضها ، ويزرعها بنفسه .

الهوامش :

(١) يحيى الطاهر عبد الله : (**الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة**) - القسم الثانى من (أنا وهى وزهور العالم) - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٧ .

(٢) يحيى الطاهر عبد الله : (**تصاوير من التراب والماء والشمس**) - دار الفكر المعاصر - القاهرة ، ١٩٨١ - وسنشير لأرقام الصفحات فى هذين العملين داخل المتن .

(٣) اعتمدنا فى تحديد هذه الملامح الأساسية للكرنفال على تحليل باختين هنا فى : ميخائيل باختين (**قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى**) ، ترجمة جميل نصيف التكريتى ، مراجعة حياة شرارة ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، الصفحات من ١٤٥ إلى ٢٦٢ .

(٤) للاحتفالات التى يرصدها باختين ، فى أوروبا ، فى العصور الوسيطة ، مقابل فى الاحتفالات المصرية والعربية القديمة . فهناك احتفال مصرى يمثل - بتفاصيله - موازياً حرفيا للاحتفال الذى توقف عنده باختين بشكل أساسى واستخلص منه عناصر الكرنفال - (عيد الحمقى) - وهو عيد النوروز

(أو النيروز) ، الذى يصفه ابن إياس بالتفصيل ، والذى يطلق عليه سعيد عاشور صفة « كرنفال ».(انظر : سعيد عبد الفتاح عاشور : **المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك** ـ دار النهضة العربية ، القاهرة ، ص ص ۲۰۲ ، ۲۰۳) . ويتشابه الاحتفالان ـ **عيد الحمقى** ، و**عيد النيروز** ـ مع احتفال مازال يقام حتى الآن بالمغرب ، ويسمى باحتفال « عيد الطلبة » (انظر : محمد أديب السلاوى : **الاحتفالية : البديل الممكن ، دراسة فى المسرح الاحتفالى** ـ الموسوعة الصغيرة ، ١٣٤ ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ٦١ وما بعدها) . كذلك كانت تقام بمصر ، فى العصور الوسيطة ، احتفالات مسيحية عديدة كان المسلمون يشاركون فيها على قدم المساواة.(وهذا جزء من السمات الاحتفالية التى تسقط كل ما يفصل بين الناس) ، ومنها : « خميس العدس » و « سبت النور » و « عيد الشهيد » ، كما كانت هناك أعياد أخرى مثل « دوران المحمل » ، « وفاء النيل » ، والأعياد الدينية المختلفة ، ويتم فيها جميعا تجاوز مواضعات الحياة المعتادة ، وتحقيق حياة أخرى ، « استثنائية » ، فيها كان يخرج الناس ـ بعبارة ابن إياس المتكررة « فى القصف والفرجة عن الحدّ » (انظر تعقيباته المتكررة على معظم هذه الاحتفالات فى : محمد أحمد ابن إياس الحنفى المصرى : بدائع الزهور فى وقائع الدهور ـ أى طبعة من طبعاته العديدة) .

ولسنا بحاجة للإشارة إلى البدهية الخاصة بتشابه الاحتفالات الشعبية القديمة فى مناطق متعددة من العالم ، وقد قدمت تفسيرات (أو قل : نظريات) متنوعة لهذا التشابه ، لا مجال للخوض فيها فى هذا السياق .

(٥) بجانب هذه الأسماء التى يرصدها باختين نلاحظ أعمالاً أخرى تشبعت بالطابع الكرنفالى ، منها : « **تورتيلافلات** » لشتاينبك ، « **كانكان العوّام الذى مات مرتين** » لجورج أمادو ، « **المهرجان** » ضيمنجواى ، ومعظم أعمال جارثيا ماركيز .

(٦) بوريس إيخنباوم : (أو . **هنرى ونظرية القصة القصيرة**) ـ ترجمة نصر أبو زيد ـ مجلة (فصول) ، المجلد ٣ العدد ٣ ، القاهرة ، يونيو ١٩٨٣ ، ص ٨٨ .

(٧) ميخائيل باختين (**خطان أسلوبيان فى الرواية الأوربية**) ، ترجمة محمد برادة ـ مجلة (الكرمل) ، العددان ١٩ ، ٢٠ ـ قبرص ١٩٨٦ . ص ٦٩ ، والمقال منشور أيضا فى : (**الخطاب الروائى**) ـ ترجمة محمد برادة ـ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٧ ، انظر ص ١٥٥ .

(٨) فى هذا الإطار يلاحظ محمد بدوى أن روايات يحيى الطاهر تهدم « الشكل الكلاسيكى الروائى الغربى » . راجع : (**مغامرة الشكل عند روائيى الستينيات ـ مدخل لاجتماعية الشكل الروائى**) ـ مجلة (فصول) المجلد ٢ العدد ٢ ، مارس ١٩٨٢ ، ص ١٣٨ .

(٩) محمد رجب النجار : (**حكايات الشطار والعيارين**) ، سلسلة كتاب عالم المعرفة (٤٥) ـ الكويت ـ سبتمبر ١٩٨١ ، ص ٧٣ .

(١٠) راجع : على الراعى (**شخصية المحتال فى المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**) ـ كتاب (الهلال) العدد ٤١٢ ، القاهرة ، أبريل ١٩٨٥ ، ص ١١ .

(١١) راجع « **حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة** » : (ألف ليلة وليلة) ـ أربعة مجلدات ـ مكتبة صبيح ، القاهرة ، د . ت . ـ المجلد الثالث .

(١٢) الحكاية فى المجلد الرابع . ويتضح هذا « التمثل المقلوب » ، خصوصا ، فى علاقة كل منهما بزوجته : معروف يبدو « ضحية » فى علاقته بزوجته « فاطمة العرة » التى كانت قوية متسلطة « تنتقم من بدنه » ، بينما إسكافى المودة هو الذى يكيل السباب واللكمات والرفسات لزوجته ، ويجز شعرها الطويل ليبيعه لحلاق النساء (راجع الحقائق . . . » ص ص ٦٨ ، ٦٩) .

(١٣) راجع : فاطمة حسين المصرى : (**الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصرى**) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٣٨ .

(١٤) تتشابه رؤيا الإسكافى هذه ، فى منطقها اللغوى القائم على رصد حلم ما ، مع رؤيا « يوحنا اللاهوتى » فى الإنجيل ـ (انظر « **رؤيا يوحنا اللاهوتى** » ، **الإصحاحات** : الرابع ، والثامن ، والتاسع) . كما تتشابه فى هذا المنطق مع موقف « التيه » من مواقف النفرى .

انظر : محمد بن عبد الجبار النفرى : (**المواقف والمخاطبات**) ـ تحقيق ارثر أربرى ، تقديم وتعليق عبد القادر محمود ـ نصوص فلسفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٣٧ ـ وانظر أيضا موقف « البحر » ص ٧١ .

(١٥) تستعيد هذه العبارة فكرة شاعت فى عدد من العقائد القديمة ، فى مناطق متعددة من العالم ، ربطت بين « الأرض » و « الأم » ، ورأت فى الأرض « الأم الكبرى » .

انظر : ويل ديورانت : (**قصة الحضارة**) ـ المجلد الأول ، الجزء الأول ـ ترجمة زكى نجيب محمود ، **لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٩** وأيضا : عبد الحميد يونس (**موسوعة الآداب والفنون الشعبية**) ، مجلة (الهلال) العدد ٦ السنة ٧٦ ، القاهرة يونيو ١٩٦٨ . كذلك : لويس عوض : (**الثورة والأدب**) ـ الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ، القاهرة ، يوليو ١٩٧١ ، ص ١١٦ .

(١٦) قبل الوصول إلى الخمارة ، يقول الإسكافى لنفسه : « أفّ منها تلك المجاملات التى تباعدبيننا وبين الخمرة » . (راجع الحقائق القديمة . . . » ص ٩١) .

(١٧) صبرى حافظ : (**قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**) ، مجلة (فصول) ، المجلد ٢ العدد ٢ ، القاهرة مارس ١٩٨٢ ، ص ٢٠١ .

(١٨) يقول أبو نواس ، فى إحدى خمرياته ، مثلا :

فلمّا هجمَ الصباحُ علىَّ حتى رأيتُ الأرض دائرة الفجاج

(١٩) تعبير « آخر الزمان » يشير ، فى الفهم الإسلامى ، إلى « يوم القيامة » (خصوصا لدى الشيعة ، حيث عندهم فكرة تقلب الزمان ودوراته ، والإمام المستتر الذى يأتى فى « نهاية الزمان » أو فى نهاية دورته الكبرى ليملأ الأرض عدلا) . وقد استخدم هذا التعبير ، بهذا المعنى ، فى بعض قصص « **ألف ليلة وليلة** » انظر (**حكاية حاسب كريم الدين**) - المجلد الثالث ، ص ٣٣ . وراجع أيضا : (**حكاية الصياد مع العفريت**) ، المجلد الأول ، ص ١٥ .

(٢٠) فى هذا الربط بين « سيد الإقليم » ، وبين « شعبه » تعبير عن تقمص الإسكافى ، الكاذب ، لتوجهات النظام فى فترة السبعينيات . حيث أصبح فى هذه الفترة « يشار للجماهير باسم « شعبى » وإلى الجنود بـ « أبنائى وبناتى » (. . .) وهكذا أصبح الوطن بأرضه وناسه وتراثه ملكا للحاكم »مراجع : نصر حامد أبو زيد : (**الخطاب الدينى ، آلياته ومنطلقاته الفكرية**) - مجلة (قضايا فكرية) - الكتاب الثامن ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٢١) من هذا المنحى استخدام تقنية قديمة استخداما مغايرا ، مثل استخدام الصفة لجزء من المرأة للدلالة المختصرة عليها كلها (من ذلك استخدام هوميروس لتعبير « ذات الخصر العميق » عند إشاراته إلى هيلين الجميلة بدلا من أن يذكر اسمها ، فيستخدم الراوى - هنا - عبارات مشابهة ، ولكن بمنحى ساخر ، مثل « ذات العجيزتين والضفائر » ، أو « مبتورة الثديين » : الأولى لفتاة جميلة لايذكر اسمها ، والثانية صفة ملازمة لزوجة الإسكافى) .

(٢٢) راجع : أندرى ريشيل : (**مساهمة فى دراسة التطور البشرى**) ، ت . جورج عبدو ، دار الفارابى - بيروت - ١٩٨٦ ، ص ص ١١٠ ، ١١١ .

(٢٣) راجع : محرم كمال (**تاريخ الفن المصرى القديم**) - دار الهلال بمصر ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٩ .

(٢٤) صبرى حافظ : (**قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**) ، ص ٢٠٣ .

(٢٥) راجع : جيمس فريزر - **الفلولكلور فى العهد القديم** ترجمة نبيلة إبراهيم ، مراجعة حسن ظاظا - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الجزء الأول ١٩٧٢ ص ٢٦ ، وما بعدها . وتركز الآيات القرآنية على مادة « الطين » أو « الصلصال » كمادة لخلق الإنسان : « ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين » (المؤمنون - ١٢) ، « الذى أحسن كل شىء خلقه وبدأ خلق الإنسان من طين » (السجدة - ٧) ، « ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون » (الحجر - ٢٦) ، « خلق الإنسان من صلصال كالفخار » (الرحمن - ١٤) .

(٢٦) صبرى حافظ (**قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**) ، ص ٢٠٣ .

(٢٧) راجع : محمود أمين العالم : (**ثلاثية الرفض والهزيمة،دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم**) ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١١٩ وما بعدها .

(٢٨) مثلا تجسد هذه الفكرة معظم - بل تقريبا : كل - الحكايات فى باب « **الحمامة المطوقة** » فى (كليلة ودمنة) .

(٢٩) أرنست فيشر : (**ضرورة الفن**) ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ص ٢٩٢ ، ٢٩٣ .

(٣٠) يؤكد باختين أن « الضحك المختزل فى الأدب المشبع بالروح الكرنفالى لا يستثنى أبدا إمكانية أن يكون اللون قاتما داخل الأدب » .راجع : (**قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى**) ص ٢٤٤ .

(٣١) راجع : جابر عصفور (**قراءة فى لوسيان جولودمان - عن البنيوية التوليدية**) ، مجلة (فصول) المجلد ١ العدد ٢ القاهرة يناير ١٩٨١)،ص ٨٥ .

(٣٢) تكاد هذه الصورة للحكومة ، التى تجسد جبروتها وبطشها وقوتها فى صورة « يد قوية » ، تتوازى مع الصورة التى يتم بها تجسد قوة الإله وجبروته فى التوراة : « لأنه بيد قوية أخرجك الرب من مصر » (الخروج ، ١٣ - ٨) ، « فإنه بيد قوية يطلقهم وبيد قوية يطردهم من أرضه » (الخروج ، ٥ - ٢٣) ، « فأخرجك الرب إلهك من هناك بيد شديدة وذراع ممدودة » (التثنية ، ٥ - ١٥) « يد الله كانت ثقيلة جدا هناك » (صموئيل الأول ، ٥ - ١١) .

(٣٣) تستخدم الثقافة الشعبية ، للتعبير عن الدولة ، لفظة « الحكومة » . عن الحقل الدلالى المتواتر ، شعبياً ، لكلمة (الحكومة) ، وتجسيدها فى بعض الوظائف ، وعلى الأخص وظائف رجال الشرطة ، راجع : عبد الحميد حواس : (**الحكومة فى الثقافة الشعبية**) ، مجلة (قضايا فكرية) ، الكتاب الأول ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٥ ، ص ص ١٦١ ، ١٦٢ .

(٣٤) انظر « **حكاية الجوارى المختلفة الألوان وما وقع بينهن من المحاورة** » - المجلد الرابع - على سبيل المثال .

(٣٥) وهو نقاش احتفالى يستعيد تراث المساجلات التى انتشرت فى العصر المملوكى بين الخمر و « الحشيشة » ، والتى شغلت حيزاً كبيراً فى التراث الأدبى ، الشعبى بوجه خاص . (راجع : سعيد عبد الفتاح عاشور : المجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك ، ص ٢٣٠) .

مسرح العبث في مصر

بين القهر المحلى والقهر المستورد

وليد الخشاب

الحرية ونقيضها محركان للإبداع . فإنْ كانت الأولى تتيح للمبدع خيارات عديدة ومجالاتٍ متنوعةً ، فإنَّ نقيضها يلزم المبدع أن يتفنن فى التحايل على الرقابة والقهر من أى نوعٍ كانا ، مما قد يؤدى إلى إبداع أشكال ومفردات جديدة للعمل الفنى . ولعلّ السينما فى إيران ـ الثورة الإسلامية مثالٌ واضح على ذلك ؛ حيث يعرض المخرجون أكثر قصص الحب التهابا مستخدمين لغةً جديدةً رمزيةً ، فراراً من المحظورات الرقابية على ملابس المرأة وتصرفاتها . كما أنّ المسرح الإيرانى اتجه إلى إعادة بعث أشكال طقسية تراثية تشبه مسرح الأسرار فى العصور الوسطى الأوروبية ، للسبب نفسه ، بالإضافة إلى السبب الدينى ، حيث تستلهم هذه الأشكال حادث مصرع الحسين[1] .

ونحن نتصور أنه على ضوء منظور الالتفاف على القيود الرقابية يمكن أن نصل إلى فهم أفضل لما يمكن أن نطلق عليه مسرح العبث فى مصر[2] فى إطار مسرح الستينيات السياسى ، ولذلك سنعرض سريعاً بعض الأفكار والتقنيات التى تضمنها مسرح العبث المصرى ، مشيرين إلى مصادرها فى مسرح العبث الأوروبى ، ثم نحاول قراءة العلاقة بين الظروف الفنية والسياسية من ناحية،وظاهرة مسرح العبث فى مصر من ناحية أخرى . وفيما نرى فإن هذا المسرح ـ فى شكله المصرى ـ وليد عاملين من عوامل القهر والسيطرة :

أولهما : القهر السلطوى الستينى الذى قاد كتّاب المسرح إلى أقنعة الرمز والأسطورة والتاريخ[3] ، فوجد هؤلاء فى

تقنيات مسرح العبث متنفساً جديداً لهمومهم السياسية فى المقام الأول .

وثانيهما : قهر المستورد للمحلى على جميع المستويات ، بدءاً من المستوى السلعى وانتهاء بالمستوى الثقافى ، حيث إن كل جديد فى الغرب كان يجد من يحاول تقليده (أو بيعه) فى مصر ، من غير تقدير للظروف الموضوعية ، أو لعدم اتصال السياق الغربى بالسياق الذى يقحم فيه هذا الجديد فى مصر .

وقد سمحت استعارة القوالب العبثية بالنقد السياسى ، والتعبير عن الصدمة أو حالة الضياع والتخبط التى ترتبت على انهيار الحلم القومى وتصدّع النظام الفاضل ، بعد ١٩٦٧ .

العبث بين مصر وأوربا

ظهر مسرح العبث فى أوروبا ، وفى فرنسا على وجه الخصوص ، حوالى عام ١٩٥٠[٤] عندما عُرضت على مسارح باريس أولى مسرحيات يونسكو وبيكيت وآداموف . وبرغم أن هذا المسرح يتسم أساسا بالثورة على الأشكال المسرحية السابقة عليه ، واعتناق أفكار معينة تدور حول نقد المنطق والقهر والاغتراب ، فإنّه يرتبط بأسماء مؤلفيه ، ولا يمكن الإشارة إليه على أنه يمثل مدرسةً أو تياراً متجانساً ، فالواقع أن هناك مسارح عبث بعدد المؤلفين الذين كتبوا العبث فى الغرب . وتعبير « العبث » نفسه ليس جامعاً إلا بقدر ما هو مبهم متعدد المعانى .

ومسرح العبث الأوروبى إفراز ظروفٍ موضوعية : فبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ساد تيارٌ فكريٌ يرى الحياة عبثاً ما دامت تنتهى بالموت ، بلا سبب وجيه ، على نحو ما حدث طوال سنى الحرب[٥] التى أدّت إلى الشعور بضرورة إدانة كل أشكال القهر الفكرى والسياسى ، على نحو ما تمثلت فى الفاشية والنازية ، كما ظهرت خطورة التضخم الرأسمالى و« تشيوء » الحياة والبشر ،مما أدى إلى تفاقم اغتراب الإنسان وشعوره بالعزلة وعجزه عن التواصل مع أقرانه .

وقد انعكست هذه الأفكار على المسرح وكُتّابه ، فقام يونسكو وزملاؤه بثورة تشبه ثورة السيريالية التى تلت الحرب العالمية الأولى ، وإنْ كانت أقل تخريبية منها . فثورة العبث فى المسرح الأوروبى كانت محاولة للتجديد من خلال كسر تقاليد بناء الشخصية ومواضعات المسرحية ، من حيث منطق تسلسل الأحداث وتركيب الزمان والمكان ، بحثاً عن الاقتراب من واقع معيش ممزق ، وبعيداً عن واقع اصطلاحى ، صاغته على المسرح مئات السنين من التقاليد الموروثة منذ الإغريق ، حيث كان المسرح عالماً « موازيا » للحياة لا « معبِّراً » عنها . وارتبط تحطيم المنطق والتقاليد بتحطيم اللغة ، التى هى قالب هذا المنطق وإطاره ، عن طريق الحوار المفرّغ من المعنى والنكات اللفظية المغرية ، التى تكشف عجز اللغة وزيفها .

ولم يكن من ذلك شىء فى مصر الستينيات ، بل كان الوضع على طرف نقيض من ذلك ، فكرياً ، وفنياً ، واجتماعيا ، فلم تعرف المنطقة العربية آنذاك حرباً وحشية ، طويلة الأمد ، عظيمة الجبهة كالحرب العالمية الثانية . لذلك فإنّ مشكلة الوجود وعبثيته لم تطرح إلاّ عند بعض المثقفين المُستغربين مثل ألبير قصيري وبعض السيرياليين المصريين . كما أنّ الوازع الدينى فى مصر لم يتعرض لهزات تزعزع الثقة به أو بالمؤسسات الدينية . وهذا الوازع عنصرٌ أساسى فى عدم تقبل فكرة عبثية الموت أو الحياة .

وعلى المستوى الاجتماعى فإن مصر كانت تعيش فى الستينيات بداية محاولة تطبيق (شبه) اشتراكى ، مما كان يُبعد عن الساحة ــ على الأقل فى بداية التجربة ، وعند أحد مستويات الوعى ــ تصور عالم تغزوه الأشياء ، ويغترب فيه الفرد على نحو ما يحدث فى المجتمع الرأسمالى . إلاّ إنّ مسرح الستينيات ، عموماً ، كثيراً ما كان يكشف فى ثناياه عن التناقض السائد فى المجتمع وفى السلطة ، بين الأقوال والأفعال ؛ بين المشروع الاشتراكى وسيطرة طبقات على طبقات ؛ بين الخطاب التحررى ، والنظام البوليسى . على كل حال فما من نظام أتيحت له الفرصة لأن يبلغ مداه فى مصر ، اشتراكية كان أو رأسمالية .

وعلى المستوى الفنى ، لم تكن هناك تقاليد مسرحية رسخت ثم بليت حتى تحدث ثورة عليها ، فعمر المسرح بمعناه الحالى (لا بمعنى السامر أو خيال الظل أو الأراجوز) لم يكن

يزيد كثيرا على نصف القرن فى مصر الستينيات ، ولم يكن حجمه الكمى كافياً لإرساء تقاليد ما . بل إنّه فى الوقت الذى ظهرت فيه ثورة العبث على المسرح الأوروبى ، كان المسرح المصرى يؤصّل بالكاد ـ على المستوى الجماهيرى ـ لتقاليد المسارح الأوروبية المستقرة ، ويطوّعها لواقعنا ، مع ظهور نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفريد فرج وغيرهم .

فالمسرح الذى سُمّى عبثيا فى أوروبا ، ارتبط بنقض تقاليد مسرحية رسخت عبر أعمال الإغريق والرومان والكلاسيين الفرنسيين ونظرياتهم ، ثم الثورات الرومنسية والواقعية فى القرن التاسع عشر . وبدأ مسرح العبث الأوروبى بنقض مفاهيم الشخصية المسرحية ، ورفض عدها مرادفاً لشخصية إنسانية حقيقية ، ورفض التسلسل والترابط المنطقى للأحداث ، وكسر المنطق فى اللغة والحوار ، وتحطيم المسكوكات على مستويىّ الحوار والبنية المسرحية ، بينما كان المسرح المصرى فى الستينيات يؤصل لما يقابل المسرح التقليدى وسننه ومواضعاته .

وقد ظهر مسرح العبث أوروبا وحيداً مهملاً ، ردّ فعل لواقع مسرحى متجمد . وقاوم طويلاً رفض الجمهور غير المعتاد على التجديد ، ورفض النقاد والمؤسسة ، إلى أن فرض نفسه ، وبدأت الدولة فى احتضانه . ولذا فقد ظهر هذا المسرح فى أوروبا ، فى صالات صغيرة لا يؤمها إلا قليل من أصحاب الذوق الطليعى ، وفى ظروف إنتاج بالغة الفقر . وقد أدى تطور النصوص إلى تطور أشكال الصالات ، وعلاقة الخشبة بالجمهور فيها ، بعيداً عن الشكل الإيطالى التقليدى ، حيث الجمهور فى مواجهة « ثقب » يطل منه على عالم الممثلين ، فظهرت الخشبة الحلبة ، التى يحيط بها الجمهور من جميع الجهات ، والمساحة المسرحية التى صممت لتكون على مستوى مقاعد المتفرجين ، إلخ . .

وقد بدأ مسرح العبث المصرى بمسرح « الجيب » الذى أنشىء عامى ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، بناءً على طلب تقدم به المخرج الشاب سعد أردش ، العائد ـ آنذاك ـ من إيطاليا ، مشبعاً بالتجارب الجديدة التى شاهدها فى أوروبا(٦) . أى أنّ ميلاد هذا المسرح جاء بقرار فوقى استيرادى ، ونشأ مباشرةً فى إطار الدولة ؛ هذا الإطار الذى يضم المسارح الأخرى ، والتى كانت فى أوج تثبيتها لذوقٍ يلائم الأشكال المسرحية التقليدية .

إنّ هذا يعنى أن ظروف إنتاج مسرح العبث المصرى لم تكن تختلف عما عداها من ظروف إنتاج المسرحيات التقليدية ، على عكس ما حدث فى الغرب . كما أن شكل الصالة ظل يغلب عليه الطابع التقليدى (فى مسرح الجيب ومسرح الحكيم ، الذى احتضن ، هو أيضا ، مسرحيات العبث المصرية ، لأسباب ربما كانت سياسية) . كذلك لم يواكب نصوص العبث المصرية تطورٌ شامل فى الأداء والإخراج ، وهو أمر بدّهى ما دام الشكل العبثى لم ينتشر جماهيريا فى مصر .

ولأنّ مسرح العبث المصرى غُرس غرسا ، ولم ينبت طبيعيا ، فقد ظل حبيس مسارح بعينها ، على عكس ما حدث فى أوروبا ، حيث فرض العبث الأوروبى نفسه على معظم المسارح المهمة والهامشية معا ، وأثّر تأثيرا عميقاً فى أشكال الكتابة المسرحية كلها حتى إن تأثيره قد وصل إلى المسرح التجارى .

وربما كان وضع « العبث » فى المسرح المصرى أقرب إلى وضعه فى أوروبا الشرقية ، فى الستينيات ، على نحو ما نرى عند فاتسلاف هافيل(٧) ، الذى صار رئيسا لتشيكوسلوفاكيا بعد انهيار النظام الشيوعى . فقد نمت أعمال هافيل على خشبة مسرح تجريبى صغير تابع للدولة ، لكنه كان تحت إدارته ، فتمتع ـ إلى حين ـ بنوع من الحرية مكّنه من أن يمارس نقد النظام من خلال مسرحياته العبثية . واللافت أنّ منحى أعمال هافيل يشبه منحى كتّاب العبث المصريين . فقضيته سياسية أساساً ، وتكنيك العبث عنده يستخدم لنقد نظام الحزب الواحد والبيروقراطية . ويبدو لنا أنّ اختيار العبث عند هافيل كان هدفه إخفاء النقد تحت ستار فنى . فقد كتب هافيل أولى مسرحياته بعد مضى سنوات عدة على ظهور موجة باريس ١٩٥٠ . ولا نظن افتراضنا هذا ينفصل عن حقيقة أن المجتمع التشيكوسلوفاكى ، قبل التجربة الاشتراكية ، لم يكن قد وصل إلى درجة نمو رأسمالى توازى درجة نمو أوروبا الغربية ، مما لم يهىء ظروفا مناسبة لظهور مسرح للعبث على نحو ما حدث فى أوروبا الغربية . ولهذا فالعبث فى تشيكوسلوفاكيا ، مثالاً لأوروبا الشرقية ، ظلّ حبيس المسارح التجريبية ، كما حدث

فى مصر ، وهى ـ غالبا ـ محدودة التأثير . واللافت أنّ تجربة هافيل مع العبث انتهت سريعاً ، مثلما حدث مع كُتّاب العبث المصريين ، مما يؤيد ما ذكرنا من أن الهم كان أساسا سياسياً ، وهو ما نلمسه بوضوح فى مسرحيات هافيل ورواياته التالية لمرحلة العبث .

بين اللامعقول والعبث :

ولأنّ مسرح العبث المصرى زُرِعَ فى غير أرض تناسبه ، فإن مفهومه قد اختلف عن مفهوم مسرح العبث فى أوروبا . وتباينت تسميات هذا المسرح وتنظيراته فى مصر ، تماما كما أُطلقت تعبيرات مثل المسرح الجديد ، ومدرسة باريس ١٩٥٠ ، ومسرح الطليعة ، إلخ ، على الظاهرة التى استقر عليها اسم مسرح العبث ، فى أوروبا ، ثم فى أمريكا . . وفى مصر ساد مصطلحان : مسرح العبث ومسرح اللامعقول .

ويبدو أن أول من استخدم تعبير مسرح « اللامعقول » هو توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته « يا طالع الشجرة » حيث يشير فيها صراحة إلى بيكيت ويونسكو ، ولكنه يزعم أنه لم يبدأ كتابة المسرح الذى أسماه باللامعقول إلا عندما وجد له جذوراً فى التراث الشعبى المصرى ، كما فى أغنية « يا طالع الشجرة »[٨] . وبتأمل المقدمة نجد الحكيم يعمد إلى تضليل الباحث بتركيزه على محاولة تأصيل اللامعقول فى التراث الشعبى ، وهو ما لاحظه ـ مثلا ـ محمد مندور فى كتابه عن مسرح توفيق الحكيم[٩] . فلا الأغنية ولا المسرحية تندرجان بوضوح تحت بند العبث ، إنما هما أقرب إلى الرمزية . ويبدو أنّ توفيق الحكيم قد تعمد التضليل أخذاً بالتقية ، ليتسق خطابه مع الخطاب الرسمى وتعاظم الدعوة إلى تيار الأدب الملتزم ، حيث إن النظام أولى اهتماماً لكل ما هو شعبى (وربما تاجر به) . ومسرح الحكيم عموماً حافل بما يساير الجو الرسمى فى ظاهره ، وبما ينقده فى باطنه . وربما ، كذلك ، ليقدم نفسه مبتدعا لا متبعا : فبعد أن تجاوز الستين ، يبدو أنه لم يرغب فى الاعتراف بتأثير من يصغرونه بعشرين عاماً .

ولعلّ هذا ما جعل الحكيم يجرّد تيار العبث من خصوصيته ، فيخلطه بكل ما يندرج تحت ما أسماه بالفن الحديث الذى « كانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقعاً كتلية ، والموسيقى بقعا صوتية ، والشعر بقعاً لفظية . . . ، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين ، أو بالأذن ، دون أن يمر بالعقل »[١٠] .

إنّ إصرار الحكيم على أن اللامعقول هو مجرد مخاطبة الحواس مباشرة ، دون مرور بالقوالب العقلية يُدرج اللامعقول تحت بند واسع عام ، تختلط فيه السيريالية بالعبث والتجريد بالخيال . وبادعاء الاتجاه إلى الجذور الشعبية يتخلص الحكيم من حرج أن يكون متبعا ليصير مبدعاً يساير روح التطور فى الفن « العالمى » (أى الغربى) مجدداً تراثنا العربى . ويبدو أن الحكيم قد نجح إلى حد بعيد فى مقصده إلى الحد الذى صار معه العبث أو اللامعقول عند البعض يعنى كل ما هو غامض وغريب[١١] ، وكل ما يستخدم الخيال ، أو ينحو نحو الرمزية ، وكل ما يبدو غير معقول ، أى غير واقعى .

ولما كان الحكيم قد فرغ العبث من خصوصيته الفلسفية وارتباطه بقوالب وتقنيات أبدعها الغرب : فى الحوار الذى يبدو قريباً من حوار الصم ، وتداخل الزمان والمكان داخل منطقة واحدة زمانية مكانية ، وتبادل الأدوار بين الشخصيات ، وتبدل هوية الشخصية المسرحية ، وتداخل الحوارات وفوضاها إلخ . . فقد التصق بالأذهان المعنى اللغوى لتعبير اللامعقول ، وصار مفهوم مسرح العبث أنه كل ما يبتعد عن العقل ، مع أن ذلك المفهوم ربما يكون أقرب للسيريالية ، لكنه لا يشير إلى مسرح العبث الأوروبى ، هذا المفهوم الذى يبرز التناقض فى القوالب المنطقية التقليدية ، بهدف الاقتراب من حقائق قد يحجبها جمود هذه القوالب .

وربما حدا سوء التفاهم هذا بتوفيق الحكيم أن يحاول تصحيح الأمور فى تذييل ثانية مسرحياته الكبيرة التى أدرجها تحت تصنيف « اللامعقول » : « الطعام لكل فم » ، (والتى ليست من العبث فى شىء) . وقد اضطره ذلك إلى أنْ يكشف جزءا من مراوغات ، ويستبدل به مراوغات جديدة . فهو يعترف أن ما يكتبه مغاير لمسرح العبث الأوروبى ، هذا المسرح الذى ينبنى على أسس فكرية مختلفة ويرتبط بظروف غربية معينة .

« إن عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث يعيش أزمة سوداء ويتحدث عن لا جدوى الحياة .. أظن هذه النظرة خاصة بجيل معين وظرف معين .. إنه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين فى أوروبا »[١٢] .

ويستغل الحكيم أنه قد سبق وصاغ تعبير اللامعقول ليتراجع عن خلط العبث بما عداه ، ويبرز الفارق بين ما يكتب ومسرح العبث الأوروبى : « إنى أقصد عمداً استخدام كلمة اللامعقول ، لأنها هى التى تعبر عن موقفى واتجاهى .. وهى شىء آخر غير مسرح العبث كما يُسَمى فى أوروبا وأمريكا .. إن اللامعقول شىء والعبث شىء آخر .. مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً .. فى حين أن مسرح اللامعقول عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط ، بل إنّ فن العبث يبتدىء فعلاً وينبع أصلاً من المضمون : من فكرة أنّ العالم عبث .. ينتهى إلى الشكل العبثى الملائم لهذا المضمون .. أما فى حالتى فإنّ اللامعقول عندى هو وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول »[١٣] .

وفى مسرحيته الثانية التى يدرجها تحت اسم « اللامعقول » (التى هى مجرد فانتازيا ، تستخدم الخيال والإسقاط)[١٤] يعترف الحكيم بوضوح رؤيته للعبث ويتميز هذا التيار عن الأشكال الفنية المتعددة التى تتمرد على القوالب المنطقية ، كما يعترف بأن العبث إفراز جيل وظروف تاريخية معينة ، ارتبط بأشكال ومضامين هى نتاج لهذه الظروف المختلفة تماما عن ظروف الستينيات فى مصر . وهو يكاد يعترف فى إشارته للشكل والمضمون بأنه استخدم الشكل والقالب فحسب ، ولغرض خاص به هو . والواقع أنه كثيرا ما لجأ الكتاب المصريون الذين تأثروا بالعبث الأوروبى فى المسرح ، إلى استخدام تقنيات هذا التيار للتعبير عن هموم خاصة بهم لا علاقة لها بالعبث بوصفه صيغة مسرحية عبرت عن هموم أوربية ، نتجت عن شروط محددة .

والخلاصة أنّ مفهوم اللامعقول فى مصر ابتعد تماما عن العبث وقالبه باستثناء بعض التقنيات ، مما ضيق مضمار الحوار حول هذا المفهوم ، فنظر إلى العبث (باسم اللامعقول) على أنه ابتعاد عن العقل أو إغراب غير مبرر ، ولذلك نجد الحكيم يدفع عن نفسه هذه التهمة قائلاً : « اللامعقول (. . .) ليس معناه عندى أنه موقف ضد العقل .. فأنا لست من هذه الطائفة »[١٥] ، ويقول كذلك : « التجديد فى الفن ــ الذى سُمّى باللامعقول ــ ليس معناه عندى الغموض أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر »[١٦] .

ولكن ذلك لم يمنع النقاد من استخدام مصطلح اللامعقول مرادفا لمصطلح العبث للدلالة على الظاهرة التى نحن بصددها . أما مصطلح العبث نفسه Absurd فهو يحتمل معنيين أساسيين فى الإنجليزية والفرنسية وفى العربية أيضا : اللامنطق أو اللاجدوى ، ثم العبث بمعنى اللغو واللهو . إلا إن اقتلاع اللفظ من سياقاته اللغوية والاجتماعية والتاريخية كثيرا ما أدى إلى النظر للعبث على أنه تهريج ولغو ، ولذا نجد صلاح عبد الصبور يدفع عن نفسه هذه التهمة فى تذييل مسرحيته العبثية الأولى « مسافر ليل »: « وحتى كلمة « العبث » تبدو كلمة مخيّبة للثقة . مَنْ يستطيع أن يعبث فى هذا العصر الذى نعيش فيه ، حتى ولو كان ذا نفس عابثة؟ ! »[١٧] .

لقد لمس عبد الصبور نقطة ، ربما منعت كتاب المسرح المصرى من التمادى فى طريق « العبث » ، لأنهم كان يخشون أن يتهموا بالعبث فى وقت عصيب ، إذ كتب عبد الصبور « مسافر ليل » والبلاد مثخنة بجراح ١٩٦٧ الدامية . وبصفة عامة ، لم يكن المجتمع المصرى مهيئا لاستيراد فكرة العبث فى الستينيات ؛ لأن ذلك يتنافى مع الخطاب شبه الاشتراكى للنظام الذى يفترض أنه وجد حلاً لكل المشاكل ، كما يتنافى مع الخطاب الدينى الذى يرفض القنوط من رحمة الله والنظر إلى الحياة على أنها بلا معنى أو جدوى .

وبرغم أن هذه الأفكار لا تمثل بالضرورة مجموع اتجاهات مؤلفى العبث فى الغرب ، إلا إنّ استيراد الألفاظ وإعادة زرعها فى غير سياقها قد غيرا من طبيعة النظرة إلى العبث فى مصر . ولذلك نجد أن الاهتمام بمسرح العبث كان دائما مشفوعاً بنفى تهمة العبث واللغو والبعد عن المنطق ، كما نرى عند الحكيم وعبد الصبور .

نستطيع ، إذن ، أن نؤكد أن النقل عن الغرب لم يكن له ما يبرره فى بنية المجتمع ، فى البداية على الأقل ، مما يفسّر عدم استمرار هذه الظاهرة أكثر من عقد تقريبا ، بسبب عدم ملائمة السياق لها . كما يفسر ذلك أن فهم ظاهرة العبث المسرحية لم يكن ناضجا بما يكفى ، ربما حتى عند المدافعين عنها . على الأقل كان هذا الفهم مختزلاً بالقياس لمسرح العبث الأوروبى . ويتضح ذلك من التركيز على معانى اللغو واللامنطق ، إلى آخر ما أسلفنا .

إن زرع ظاهرة العبث قسراً فى مصر كثيرا ما كان اتباعاً للموضة واستيراداً لسلطة جديدة فى سوق الأدب الغربى . وربما كان المثال الواضح على ذلك هو توفيق الحكيم ، الذى آلى على نفسه ، كثيرا ، أن ينقل إلى أدبنا الأشكال الغربية التى لا مقابل لها فيه . وهو أول من كتب مسرحا عبثيا (أو لا معقولا) بعد مقدمة طويلة حول « الفن الحديث »[18] الذى يندرج فيه هذا المسرح . ونجد الحكيم يسمى ما يكتبه « التجديد فى الفن » فى تذييل « الطعام لكل فم »[19] .

وبرغم أن الحكيم يدّعى استلهام التراث فى « يا طالع الشجرة » ، (وهو ما تنقضه المسرحية نفسها ، إذ إن التراث فيها حلية زخرفية) فإنه يعترف ، فى نصف وضوح ، أن هذا التجديد قد طرأت فكرة اتباعه على ذهنه ، عندما تابع عن قرب أعمال كتاب المسرح الجديد (العبثى) إبان إقامته فى فرنسا ١٩٥٩ ــ ١٩٦٠ . وهو يذكر بالاسم آداموف ، وبيكيت ويونسكو ، فلم يكن هذا التجديد وليد ظروف موضوعية فى المجتمع ، أو نتيجة تطور خاص فى فن الحكيم . والدليل على ذلك أن الحكيم ، مثله مثل مَنْ كتب العبث فى مصر ، قد عاد إلى كتابة المسرح بشكل تقليدى ، بعد فترة طالت أو قصرت ، كأن شيئا لم يكن .

وقد اتهم كذلك ميخائيل رومان باستيراد العبث على نحو ما نجد فى ملاحظة خيرى شلبى على مسرحية « الوافد » :

« وقد يكون المؤلف على حق فى جعل الوافد يرفض التعامل بالأزرار ويأخذ موقفا من آلية الحياة التى فرضتها عليه الحضارة . ولكن إلى أى مدى ينطبق هذا على حياتنا الآن ؟ إننا لم نصل بعد إلى هذه الدرجة من الآلية . وحتى إذا كنا ــ افتراضاً ــ فى طريقنا إليها ، فماذا كان يفيد المؤلف لو استخدم موقفا أقرب إلى الوجدان المصرى بدلاً من هذا الموقف الذى يبدو كأنه صدى لأفكار أوروبية بعيدة ؟ »[20] . لكننا نوافق نادية بدر الدين أبو غازى فى أن الآلية فى مسرحية الوافد تشير ببساطة إلى آلية المجتمع الذى تحكمه أجهزة المخابرات ، لا آلية الحضارة المتقدمة[21] .

الاستعارات التقنية :

يمكن القول بشكل عام ، إن الكتاب المصريين الذين كتبوا مسرحا مصريا للعبث قد أفادوا من بعض الحيل والتقنيات قناعاً لتناول همومهم ــ السياسية فى الغالب ــ بعيداً عن لوم اللائمين ورقابة النظام إذ وجدوا فيها متنفساً ، يضاف إلى الرمز التاريخى والأسطورى ، دون أن تكون لهم بالضرورة نظرة عبثية للحياة ، ولو على المستوى السياسى لا الفلسفى ، هذه النظرة التى نجدها فى « ماكبث » ليونسكو أو فى « هذه الفوضى العظيمة » للكاتب نفسه ، حيث يطرح فكرة عبث أى نضال أو صراع بين اليمين واليسار ، إذ إنَّ الهدف دوماً هو السلطة أو السيطرة أو الصراع فى حد ذاته ، على حد ما يرى يونسكو[22] . بل إن العبث - بوصفه شكلاً - يتحول عند الكتاب المصريين إلى أداة لتسجيل موقفهم المحتج على السلطة ، والداعى من ثم إلى التغيير .

وربما كانت العلاقة بين الجلاد والضحية ، والحوار القريب من شكل التحقيق البوليسى ، من أكثر العناصر التى شاعت استعارتها عن الغرب فى مسرح العبث المصرى ، كما نرى فى « مسافر ليل » لصلاح عبد الصبور و « الوافد » لميخائيل رومان و « البوفيه » لعلى سالم .

ففى هذه المسرحيات يقف البطل موقف المتهم المدان مسبقا ، ويدور معه تحقيق بهدف إثبات التهمة عليه ــ أو إقناعه ولو قسرا بثبوتها عليه ، برغم فساد منطق الجلاد ، نحو ضحية عاجزة عن الدفاع عن نفسها . وعلى أى حال ، فإن هذا الدفاع عبثى لأن الحكم صادر مسبقا ، وينتهى التحقيق بتوقيعه . وهو يتراوح بين الإعدام الفعلى (مسافر ليل)

والتحطيم المعنوى (الوافد) أو الاغتيال المعنوى ، بحيث تنتظم الضحية المسحوقة ترساً فى آلة مطيعة للجلاد (البوفيه)..

ونلمس هنا أثر موتيف التحقيق ، الذى بنيت عليه ، مثلا ، مسرحية يونسكو « ضحايا الواجب » (١٩٥٤) التى كانت مسرحية « الدرس » نوعاً من الإرهاص لها[٢٣] . وفى « ضحايا الواجب » يتعرض البطل للتعذيب والتحقيق كى يفضى بمعلومات عن شخص لا يعرف عنه سوى اسمه . أما فى الدرس ، فالأستاذ يقهر تلميذته ويحشو رأسها بعلم غريب فى منطقه ، وبعد أن تستسلم له فكريا ، يغتصبها ويقتلها .

وكما كان المفتش فى « ضحايا الواجب » يتحول إلى الأب وإلى المفتش العام ، فإن كُتّاب المسرح العبثى المصرى استخدموا تبدل الهوية للدلالة على إحكام القبضة البوليسية للحكم فى الغالب ، ففى (مسافر ليل) نجد أن المحصل هو نفسه كل من يشغل درجات السلم السلطوى (والتى تُحسب بالسترة) حتى نكتشف أنه هو نفسه رأس السلطة ، عَشْرى السُترة[٢٤] . وفى (البوفيه) يتحول مدير المسرح الذى يستجوب المؤلف إلى محقق ورقيب .

أما تقنية التكرار فى الحوار والمشاهد التى كان يونسكو من أكثر من استخدمها للدلالة على الخواء ، ولنقد المنطق المفرغ ، وللإضحاك ، فقد انتقلت إلى مسرح العبث المصرى على نحو ما نجد فى (الوافد) لميخائيل رومان ، حيث تتكرر مشاهد التحقيقات مع الوافد بالبنية نفسها والألفاظ نفسها أحيانا ، لندرك أن كل العاملين فى اللوكاندة مجرد تروس فى عجلة النظام ، التى تطحن من لا يدخل فى حظيرته[٢٥] .

والملاحظ أنّ هذه التقنيات وغيرها مما استعاره كتابنا عن مسرح العبث الأوروبى ، وظفت على الأغلب لخدمة عرض موضوع قهر السلطة بمختلف صوره ، ونقد النظام من هذا المنظور ، وأحيانا لنقد البيروقراطية وتسلطها ، وهى على كل شكل من أشكال القهر ، فى حين أن هذه التقنيات ساهمت فى التعبير عن مضامين أوسع وأكثر تشابكاً فى الغرب . فالتكرار عند يونسكو نظرة للعالم تسجل اللامعنى ، وضياع ملامح الهويّة ، نتيجة تشابه البشر فى المجتمع الرأسمالى ، ولتشابه الألفاظ وخلوها (كالبشر) من التفرد والصدق . وقد اقتصرت هذه التقنية فى مصر على التعبير عن القهر ؛ وهو الأمر نفسه فى « تبدل الهوية » التى استخدمت بوصفها تعبيراً عن القهر أيضا ، بينما كانت فى مسرح العبث الغربى تعبيراً عن أزمة الفرد ؛ أى أن لها أبعاداً فلسفية أكبر من مجرد الإشارة إلى أن السلطة المستبدة واحدة وإنْ تعددت صورها . أما عن تقنية التحقيق ــ ولنواصل الإشارة لضحايا الواجب ليونسكو ــ فهو ليس مجرد تحقيق بوليسى ، بل هو أيضا وسيلة للغوص فى الذكريات ، بحثا عن جنة ضائعة ، عن معنى أو أمل . إنّها شكل من أشكال التحليل النفسى ، لكن استخدامها لم يستهو كتاب العبث المصريين إلا بالقدر الذى يخدم النقد السياسى .

واستلهام تقنيات العبث الأوروبى لم يشبه الاختزال وحسب فى مصر ، بل شابه أحيانا التسطيح ، بحيث لا يعدو أن يكون حلية أو ذراً للرماد فى العيون . فعندما يتمثل صلاح عبد الصبور جان جينيه[٢٦] فى (الأميرة تنتظر) يجعل كل شخصية فى الكوخ تمثل دورها فى الحدث الأساسى ثم تمثل دوراً فى طقس مسرحى ، على مستوى يختلف عن الحدث الأساسى . لكن الطقس عند جينيه مرتبط ببحث الإنسان عن هويته فى شبحها الموجود فى مرآة قلقة ومرتبط بسيادة النفاق ، الذى يجعل من كل إنسان ممثلا تتعدد شخصياته حسب الحال ، ومرتبط بشمول الإحباط الذى لا فكاك منه إلا بتمثيل ما يحلم الإنسان به .

أما عند عبد الصبور ، فيتحول الطقس إلى مجرد تمثيل لحدث يسبق بدء المسرحية زمنيا . وكان يكفيه أن يطفىء الأنوار ليشير إلى وجود « فلاش باك » يشرح الانقلاب الذى انتهى بالأميرة إلى النفى . أى أن القالب أفرغ تماما من محتواه ليصير مجرد قشرة .

ولا يفوتنا ان نذكر أن بعض الكتاب قد استعاروا تقنيات مسرح العبث الأوربى دون أن يكتبوا مسرحاً عبثيا ، على نحو ما نجد عند شوقى عبد الحكيم (شفيقة ومتولى) مثلاً، وعند رشاد رشدى (رحلة خارج السور)[٢٧] ، ولكن هذا التأثير ظل محدودا[٢٨] .

ولأن مسرح العبث المصرى استعار تقنيات ولم يتمثل النظرة الفلسفية التى ولدتها ، فأحيانا كان خطاب المسرحية ، الموسومة بأنها عبث أو لا معقول ، لا يعدو أن يكون امتداداً لقضية تشغل الكاتب قبل لجوئه إلى العبث ، ولا يفعل الكاتب فى مثل هذه الحالة سوى أن يضيف بعض الوصفات العبثية فقط ، ومثال ذلك توفيق الحكيم فى (يا طالع الشجرة) ، فهو يواصل طرح قضية علاقة المبدع بالمرأة ، خاصة تلك التى تعطله عن إبداعه ، وهى قضية شغلت بال الحكيم فى أكثر من عمل ، منذ (بيجماليون) (١٩٤٢) . وهى قضية لا علاقة لها بمضامين العبث فى الغرب (ولا فى مصر) وربما وجدنا لها صدى عند ڤوتييه فى مسرحيته (كابتن بارا) .

ونحن نزعم أن الحكيم قد أثار الزوابع التى أسلفنا ذكرها ، حول مسرحيته ، ليتجنب اتهامه من قبل النقاد الملتزمين بأنه منفصل عن مجتمعه فى برج عاجى ، فى زمن كان اعتناق مبدأ الفن للفن أو ممارسة الفن المتفلسف فى عالم المثل يرقى لدى البعض إلى مرتبة الجريمة . ولكن الحكيم قد ضمّن مسرحيته تلك نقداً سياسياً فى الخلفية . فهو ، وإن كان قد تخفى خلف قناع التاريخ فى « السلطان الحائر » يدعو الحاكم إلى الالتزام بالشرعية ، لقد تخفّى خلف دخان العبث مستخدماً تقنيات مثل حوار الصُم ، وتداخل الحوارات المختلفة ، وتداخل الأزمنة المختلفة ، بالإضافة إلى الصورة الرمزية (الزوجة السحلاة/وشجرة الفن) ليغطى على صورة المحقق الذى ينصح الزوج القاتل بعدم الإبلاغ عن غياب زوجه (القتيلة) ويود أن يفتش شجرة إبداع الزوج بحثاً عن جريمة(٢٩) .

أزمة العبث :

وهكذا نجد أن مسرح العبث كان حلاً لا بأس به بين الكتاب المختلفين مع النظام ، سواء أكانوا يمينا أم يساراً ، فقد مكنهم هذا المسرح من النقد مع اتقاء الرقابة ، خاصة بعد هزيمة ٦٧ وانهيار البناء الجميل الذى كان نصب الأعين . ولكننا نجد صدى العبث أقوى فى الشعر (عبد الصبور مثلاً) والقصة (نجيب محفوظ « تحت المظلة ») حيث نجد صورة لعالم مفكك أو متهدم فاقد للمعنى . ولعل فى العملين العبثيين لعبد الصبور مثالاً لمدى الصدمة التى تلت ١٩٦٧ . ولم يكتب عبد الصبور مسرحاً بوصفه رد فعل مباشر للمعركة ، مما كان ينذر (أو يبشر) بأعمال شبيهة بما نجده فى مجموعة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ من كابوسية ، بل اجتر التجربة وعبر عنها بهدوء تحت ستار العبث ، فينتهى الحدث بأن يقوم الديكتاتور المتقنع فى ملابس محصّل القطار بقتل المسافر ليلا ، ويقتل كل شيء فى واقع الأمر . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يعلم الراكب أنه قد خدع وأن ماظنه عطاءً من المحصّل (الديكتاتور) لم يسفر إلا عن خديعة كبرى . وفى الأميرة تنتظر ، ينتهى الأمر بأن تقرر الأميرة العودة إلى قصرها ، بعد مقتل المغتصب (الديكتاتور) لتعيد نظام حكم أبيها الملكى ، وتتلقى فروض الولاء من الشعب . وإذا كان عبد الصبور قد قتل الجميع فى مسرحيته فإنه قد شطب عشرين عاما من عمر مصر ، ليعيد أميرة على العرش ، ويجعلها تقول : « اغلقوا الباب على الماضى » .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد صور عبد الناصر ، بوصفه ديكتاتوراً فى مسرحيته « مسافر ليل » و « الأميرة تنتظر » ، فإنه قد قام برثائه بعد موته فى ديوانه « تأملات فى زمن جريح »(٣٠) . وربما يفسر لنا هذا التناقض أزمة مثقفين عديدين فى الستينيات ، كانوا ممزقين بين اقتناعهم بخطاب النظام حول العدل الاجتماعى والاستقلال . . إلخ ، وبين ممارسته القمعية . ونحن نشير إلى هذه الأزمة ، لأنها هى التى تحدد الإطار الذى أفرز مسرح العبث المصرى : التناقض العجيب العبثى بين خطابى العدل والقتل ، الخطاب الذى أسهمت تقنيات العبث فى إبرازه وإدانته ، فاضحة المسافة بين صورة المجتمع الفاضل المثالى وإنجازاته التى تستوجب الاحترام وتنفى الشعور بالعبث ، لأنها تبعث الأمل ، وبين ممارسات الحكم البوليسى التى يتحايل عليها المسرح لينقدها باستخدام تقنيات العبث . ومن هنا صار خطاب العبث سياسياً بحتاً فى مصر ، محدوداً بوجهى النظام فى الستينيات .

ولهذا أيضاً لم يتسع مفهوم العبث ولا تقنياته ليشمل تياراً بالمعنى المفهوم كما حدث فى الغرب ، لأنه غرس فى غير أرضه الفكرية والتاريخية . وربما فسر لنا هذا أن جميع من كتب

ما أسميناه بمسرح العبث المصرى بدأوا وانتهوا كتّاباً لأشكال تقليدية من المسرح ، لأن العبث كان إما « موضة » أو وسيلة (لا غاية) للنقد السياسى ، فى حين إن معظم من كتب مسرح العبث فى أوروبا قد بدأوا كتاباً لهذا اللون فى ظل ظروف معينة وثقافات متعددة ، ثم تطور كل منهم فى اتجاه ربما اختلف تماماً عن ما أطلق عليه فى البداية مسرح عبث ، مما حدا بمارتن ايسلين إلى أن يطلق على المرحلة الثانية من أعمال هؤلاء المسرحيين « ما بعد العبث » ليصف التطور (والتعقل) الذى لحق بها من أواخر الخمسينيات إلى الستينيات ، وليميز بين هذه المرحلة ومرحلة الخمسينيات المبكرة[31] .

ولكننا نظن أن كتاب الغرب قد مروا بمرحلة هدم ليصلوا إلى مرحلة بناء : هدم تقاليد مسرحية بالية ؛ هدم ظروف إنتاج معينة شكلت السلعة المسرحية ؛ هدم مفاهيم فكرية وقوالب اللغة ، والمنطق ، وطرح تساؤلات حول مصير الإنسان والعالم بعد أهوال الحرب الثانية ، ثم بدأ كل منهم يبنى العالم الذى يتمثله ، فاتجه أداموف الى المسرح الملتزم على شاكلة بريخت ليعبر عن أفكاره الاشتراكية ، وكتب يونسكو مسرحاً خفتت فيه نبرة الغموض والتشابك ليعبر فيه بوضوح عن قلقه إزاء قهر الموت ، وقهر الشمولية ، وقهر الوحدة للفرد فى بناء قريب من المسرح التقليدى فى روحه .

أما فى مصر ، فنتصور أن التوقف عن كتابة العبث يرجع إلى أنه لم يشكل منبعاً أصيلاً للإبداع[32] . وسرعان ما استنفذ أغراضه . ولذلك نجد كتابه قد عادوا للإشارة إلى السياسى بالرمز أو بالقناع التاريخى أو الأسطورى . نجد عبد الصبور يناقش قضية السلطة والشرعية وعلاقة المثقف بالحاكم من خلال شخصيات تاريخية وشعبية ، ونجد على سالم يعود إلى السياسى باستعارة التاريخ الأسطورى والخيال لينتقد حكام الصدفة وجمود النظام البيروقراطى (كوميديا أوديب ، عملية نوح) ، أما ميخائيل رومان فيستلهم التاريخ المعاصر (ليلة مصرع جيفارا) .

وربما كان السبب أن مرحلة الأزمة الستينية ثم انفراجها المأساوى بعد ١٩٦٧ قد أنضج القضية السياسية التى يدافع عنها المسرحيون بشكل لم يعد يحتمل تعقيدات العبث . بل يحث على أكبر قدر من الوضوح فى الإسقاط ؛ وربما كان السبب فى ذلك انصراف الجمهور عن هذا القالب المسرحى ، أو أن موجة العبث قد نضبت تماماً فى السبعينيات فى أوروبا ، واتجه كتابها عموماً إلى الوضوح فى التعبير عن أفكارهم والاقتراب مرة أخرى من أشكال أقل راديكالية ، وصارت تقنيات العبث بدورها كلاسيكية ، وقلت أعمال يونسكو وبيكيت (وانتحر أداموف) .

ولأن العبث ارتبط بأسماء معينة فى أوروبا ؛ ولأنه ارتبط فى مصر باستعارة تقنيات هذه الأسماء ، فنحن نجد أحيانا ، أصداءً تتخلف عن فترة الستينيات ، تستعير تقنيات لم ترتبط مباشرة بالفورة الأولى لمسرح العبث الأوروبى ، وإن استخدمها بعض كتاب العبث ، ومع ذلك فالتوظيف عندنا يظل سياسياً محضاً . ونجد ذلك فى مسرحية على سالم « الكلاب وصلت المطار » التى قدمت على المسرح عام ١٩٨٥ ، ويستعير فيها تحول الناس إلى خراتيت عند يونسكو ليصير الناس كلاباً مسعورة . والإشارة السياسية والاجتماعية فى غير حاجة إلى تعليق[33] .

ونجد حالة نادرة ، ولكنها ليست فريدة ، هى ظهور مسرحيتى محمد سلماوى « فوت علينا بكره » « واللى بعده » (عام ١٩٨٣ عن دار الوفاء ــ القاهرة) مثلاً حيث نلاحظ انسحاب بعض ما ذكرنا عن مسرح العبث المصرى فى الستينيات على تلك الحالة ، فالهم السياسى اجتماعى فى الأساس ، يناقش عبثية المنطق البيروقراطى المهين على الأقدار ، معتمداً على تقنيات وموتيفات من كلاسيكيات العبث مثل مشهد الدوران الراقص حول الضحية قبل الذبح/الاغتصاب الذى نجده فى « الدرس » ليونسكو . لكن العبث عنده لا يرقى إلى مرتبة النظرة المتكاملة للعالم ، حتى إن كانت سياسية فى أساسها . ولذا نجده يتحول عن العبث بعد ذلك ليكتب مسرحيات سياسية تستلهم التاريخ « سالومى » والفانتازيا (اثنين تحت الأرض) ليستقصى هموماً سياسية بشكل أكثر جلاءً . لكن هل هذا اللجوء مبعثه مراوغة الرقابة ثم الإفلات من المباشرة التى تنذر بالخطابية والفجاجة ؟ فى ظل

انفراجة رقابية نسبية ؟ أظن أن الإجابة عن هذا السؤال تضع سلماوى فى سياق كتّاب العبث المصريين ، وتميزه عنهم فى آن .

هكذا ، نجد أن تأثير موجة العبث لم تتجاوز ـ فى مصر ـ أن تكون استعارات محدودة ببعض التقنيات فى زمن محدود بعقد الستينيات تقريباً . فلم تمتد بعده ولم تؤثر فى النظرة إلى المسرح أو فى أسلوب الكتابة . وربما زاد من هذا التهميش أن المسرح غير التجارى فى أزمة ، تشمل التأليف والإنتاج والرقابة والجمهور ، وهى أزمة تتفاقم منذ السبعينيات إلى اليوم ، ولا يقطعها إلا ومضات شهب فى ليل حالك ، بحيث لا يوجد مسرح بالقدر الكافى الذى يتبدى فيه تأثير تيار شديد الخصوصية كتيار العبث .

إن عدم تهيؤ الساحة لاستقبال مسرح العبث فى الستينيات فنياً وفكرياً ، لا يعنى أنّ هذا المنبع المسرحى قد استنفد أغراضه نهائياً فى مصر ، فربما نشأت ظروف موضوعية تسمح بإنتاجه لا سيما مع التطورات الاقتصادية « السوقية » المواكبة لأزمتى حرب الخليج ومشكلة فلسطين بالإضافة إلى لبنان ، وتثبيت أحادية القطبية العالمية . وربما دعانا هذا إلى أن نتوقع ظهور تيار عبثى شامل فى الفن العربى عموماً ، قد يأتى يوماً من العراق وفلسطين ولبنان وما حولها . ولذلك ، ربما يكون من السابق للأوان أن نقيّم ظهور مسرحيتى سلماوى . هل تنتميان إلى أعمال ظهرت متأخرة على موعدها عقداً ، أم أنها متقدمة على غيرها عقدا ؟

الهوامش :

١ ـ انظر : محمد عزيزة . **الإسلام والمسرح** . ترجمة د . رفيق الصبان ، القاهرة ، كتاب الهلال ، أبريل ١٩٧١ .

٢ ـ نستعير تعبير مارتن إيسلين الذى يشير لحركة المسرح الجديد التى ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية فى أوروبا ، والتى أطلقت عليها تسميات عدة ، وتباينت الآراء فى تأصيلها وتصنيف كُتّابها . وحتى لا نتوه فى الخلافات على الأسماء وحرصاً على الوضوح فى إشاراتنا ، نستخدم أشهر التسميات على عواهنها ، لا سيما أنها فضفاضة بما يتسع للظاهرة بمعنى عريض .

ـ انظر : حول تسميات مسرح العبث المختلفة :
ليونارد كابل برونكو . **مسرح الطليعة.المسرح التجريبى فى فرنسا** . ترجمة يوسف إسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .
جورج ولورث ـ **مسرح الاحتجاج والتناقض** ـ ترجمة عبد المنعم إسماعيل ـ القاهرة مكتبة مدبولى ١٩٨٠ .
انظر ايضا : Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd**, Garden City. New York. Anchor Books. 1961.
والواقع أنه لا يوجد اتفاق على المسميات أو التعريفات أو الكتاب الذين يندرجون تحتها . فالأقرب الى الصواب أن نحاول القيام بدراسة تقابلية لبعض النماذج التى نتناولها بالدراسة ، والتى نجمعها تحت مصطلح غير دقيق هو : العبث ، حتى نتبين ما إذا كانت هذه النماذج تشبه جزئيا أو كليا ، النماذج الأوربية ، آخذين فى الاعتبار تصنيف النقاد وتصريحات المؤلف .

٣ ـ انظر : نادية بدر الدين أبو غازى : **قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر** ١٩٥٢ ـ ١٩٦٧ ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩ .

٤ ـ ل .ك . برونكو (سبق ذكره) ص ١٠ ـ ص ٤٣ .

٥ ـ انظر مثلا : ألبير كامو ـ **أسطورة سيزيف** ـ ترجمة أنيس زكى حسن ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٧٩ .

٦ ـ نادية بدر الدين أبو غازى (سبق ذكره) هامش ص ١١٦ .

٧ ـ انظر : Martin Esslin, **Au Dela De l'ABSURDE**

٨ ـ توفيق الحكيم ـ **يا طالع الشجرة** ـ القاهرة ـ مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ . انظر المقدمة ص ٨ : ٣٢ .

٩ ـ محمد مندور ـ **مسرح توفيق الحكيم** ـ القاهرة ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ بدون تاريخ ـ الطبعة الثالثة .
انظر : يا طالع اشجرة بين الرمزية واللامعقول ص ١٦٧ : ١٦٩ .

١٠ ـ توفيق الحكيم ـ **يا طالع الشجرة** ـ (سبق ذكره) ص ٩ .

١١ ـ انظر مثلا :

خيرى شلبى ـ فى المسرح المصرى المعاصر ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ مكتبة الدراسات الأدبية رقم ٨٢ ـ ١٩٨١ ص ٨٥ .

فؤاد دوارة ـ فى النقد المسرحى ـ القاهرة؛المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ بدون تاريخ ـ ص ٤٠٦ .

١٢ ـ توفيق الحكيم ـ **الطعام لكل فم** ـ القاهرة ـ مكتبة الآداب طبعة ١٩٧٦ . ص ١٦٠

١٣ ـ نفسه . ص ١٥٧

انظر كذلك : توفيق الحكيم ـ **ملامح داخلية** ـ القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٨٢ حوار مع ألفريد فرج ص ٩٠ ـ ١١٧ . انظر ص ١٠٠ ـ ١٠٤

١٤ ـ محمد مندور (سبق ذكره) ـ انظر : « **الطعام لكل فم** » ص ١٧٧ ـ ١٧٩ « **والطعام لكل فم بين النص والإخراج** » ص ١٨٠ ـ ١٨٣ .

١٥ ـ توفيق الحكيم ـ **الطعام لكل فم** (سبق ذكره) ص ١٥٧ .

١٦ ـ نفسه ص ١٥٣ .

١٧ ـ صلاح عبد الصبور ـ **مسافر ليل** ـ القاهرة ـ دار الشروق الطبعة الرابعة ـ ١٩٨٦ ص ٥٩ .

١٨ ـ انظر توفيق الحكيم ـ **مقدمة يا طالع الشجرة** (سبق ذكره) كتبت المسرحية عام ١٩٦٤ .

١٩ ـ انظر توفيق الحكيم ـ **الطعام لكل فم** ـ (سبق ذكره) التذييل ص ١٥٣ ـ ١٦٨ .

٢٠ ـ خيرى شلبى (سبق ذكره) ص ٨٦ .

انظر : ميخائيل رومان ـ **الوافد** ـ القاهرة ـ (وزارة الثقافة . سلسلة المسرحية ـ العدد ١١ ـ د . ت)

انظر كذلك : على الراعى ـ **المسرح فى الوطن العربى** (الكويت ـ عالم المعرفة ٢٢٥ ـ يناير ١٩٨٠) ص ١٥١ ـ ١٥٨ .

٢١ ـ نادية بدر الدين أبو غازى (سبق ذكره) ص ١٧٦ .

٢٢ ـ انظر : Eugene Ionesco, **Ce Formidable Bordel!** Gallimard, Paris, 1973

أيونسكو ـ **ماكبث** ـ ترجمة د . هدى وصفى ـ مهرجان المسرح التجريبى الثانى ـ القاهرة ١٩٨٩ .

٢٣ ـ عن ضحايا الواجب انظر : ل . ك . برونكو (سبق ذكره) ص ١٥٤ ـ ١٥٦ وعن الدرس انظر (نفسه) ص ١٢٤ ـ ١٢٦ .

٢٤ ـ انظر : فؤاد دوارة ـ صلاح عبد الصبور والمسرح القاهرة ـ هيئة الكتاب ـ المكتبة الثقافية ـ ٣٦٥ ـ ١٩٨٢ ـ ص ٦٥

انظر كذلك : سمير سرحان ـ **مسافر ليل ، الضحية والجلاد** ـ مجلة المسرح ـ القاهرة ـ المجلس الأعلى للثقافة وهيئة الكتاب ـ العدد الخامس ـ أكتوبر ١٩٨١ ـ ص ٣٤ ـ ٣٨ .

٢٥ ـ انظر : فاروق عبد الوهاب ـ من مكتبة المسرح : عرض الليلة نضحك والوافد (مجلة المسرح عدد ٣٢ ـ أغسطس ١٩٦٦ ص ٧٨ : ٨١) .

٢٦ ـ عن جان جينيه انظر : ل .ك برونكو (سبق ذكره) ص ٢٣١ ـ ٢٥١ . وعن (الأميرة تنتظر) انظر : لويس عوض ـ **الحرية ونقد الحرية** ـ القاهرة الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ ١٩٧١ ص ١٣٠ وما بعدها .

٢٧ ـ انظر مثلا : شوقى عبد الحكيم ـ **ملك عجوز ومآس أخرى** ـ القاهرة ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ الكتاب الماسى بدون تاريخ ـ وخاصة المقدمة بقلم يحيى حقى عن حوار شوقى عبد الحكيم ص ٧ .

انظر أيضا **رحلة خارج السور** لرشاد رشدى . الأعمال الكاملة ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ـ الفصل الثانى ، المنظر الثانى مثلاً .

٢٨ ـ كذلك استلفتت نظر كتاب العبث المصريين تيمات جديدة ولدت تقريبا مع مسرح العبث الأوروبى مثل تضخم الآلات والسلع وسيطرتها وخنقها للبشر . نجد من ذلك شيئا عند ميخائيل رومان . انظر : خيرى شلبى (سبق ذكره) ص ٨٥ .

٢٩ ـ انظر : وليد الخشاب ـ **يا طالع الشجرة والخطابات المتداخلة** ـ أدب ونقد ٦٧ ـ مارس ٩١ ـ ص ١٢٨ ـ ١٣٢ .

٣٠ ـ صلاح عبد الصبور ـ **تأملات فى زمن جريح** ـ القاهرة ـ دار الشروق الطبعة الثالثة ـ ١٩٨١ ـ القصيدة بالعنوان نفسه .

٣١ ـ Martin Esslin, Au Dela De l'ABSURDE (سبق ذكره) .

٣٢ ـ انظر عبد المنعم إسماعيل ـ مقدمه كتاب « مسرح الاحتجاج والتناقض (سبق ذكره »

٣٣ ـ فؤاد دوارة ـ مسرح ٨٥ ـ دار الغد ـ كتاب الغد ٢ ـ القاهرة ١٩٨٦ « **على سالم يتصدى لهجمة الكلاب المسعورة** » ص ١٧٣ ـ ١٨٣ .

الفعـــل المســـرحى
وســـؤال الحـــرية
فى مسرح ميخائيل رومان*

حازم شحاتة

١ — مدخل

١ — ١

لابد من طرح السؤال النقدى مرة أخرى على مسرح الستينيات وعدم الاستسلام للإجابات السابقة ، وذلك للوقوف على حقيقة الهالة التى أحاطته بها ــ ومازالت ــ كثير من الكتابات النقدية ، التى جعلت من نصوصه نصوصاً مقدسة . إن أول إجراء نقدى فى رأيى يجب اتخاذه نحو هذه المهمة ، هو دراسة الشكل والتقنيات المسرحية المكونة له ، ليس بوصفها دليلاً على مهارة الكاتب من عدمها ، بل من أجل دراسة خطابها الاجتماعى ضمن الرؤية العامة لمسرح الستينيات من ناحية ، ودراسة الأساس الاجتماعى والفنى الذى أنتجها من ناحية أخرى .

وفى إطار مشكلة الحرية ، تناول كتاب المسرح المصرى فكرة العلاقة بين « الحاكم » و« الشعب » ، بعد أن بات واضحاً أن مسافة ما تفصل بين الشعار الذى تطرحه السلطة وواقع « الجماهير » . ورأى كتاب المسرح أن تلك المسافة هى نتيجة انعزال الحاكم عن شعبه . وعولج الأمر على أنّ عبد الناصر زعيم ثورى طامح إلى التنمية والاستقلال عن نظام الرأسمالية العالمية . ولكن المشكلة ــ فى نظر هؤلاء ــ كانت فى عدم التحام « الزعيم » بالقاعدة بسبب « الحاشية » التى تحيط به :

« وها هم أولاء مماليكه يحيطون به ، وخلفهم عصبة يدفعون ، لقد عزلوه على قمته ، فليس يرى غير ما يرغبون له أن يرى »[1] .

ومسرحية الفتى مهران لعبد الرحمن الشرقاوى هى المسرحية الأساسية التى تكشف عن الوعى الممكن للكتاب فى هذه

* ميخائيل رومان (١٩٢٢ — ١٩٧٣) كاتب مسرحى مصرى ، ظهرت أولى مسرحياته (الدخان) على المسرح القومى عام ١٩٦٢ وهو فى الأربعين من عمره ، وخلال أحد عشر عاما كتب سبعة عشر نصا مسرحياً ، لم ينشر منها سوى سبعة نصوص والباقى مازال مخطوطاً لدى الأصدقاء والفنانين والباحثين والنقاد الذين اهتموا بمسرح ميخائيل رومان ، وتعتمد هذه الدراسة على النصوص المنشورة فقط ، ونص واحد غير منشور هو المأجور(عام ١٩٦٦) (انظر قائمة المصادر)

الفترة لمشكلة الحرية . فجماعة الفتوة المعارضة ترسل واحداً منها لمخاطبة السلطان مباشرة ، نصحاً ولفتاً إلى الخطر الحقيقى الذى يتهدده ومن ثم يتهدد الأمة :

مهران : قل له . . إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب ، فما عاد لسان ينطلق بسوى الكذب ، وما عاد جنان بعد يهجس بسوى الزيف وهذا كله من حصاد الخوف . هذا الخوف منك ، تجعل الناس كأعواد تردد كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء . إن هذا الخوف منك هو لن يهدم غيرك ، فاعتراض صارخ ممن يحبك لهو خير ألف مرة من رضى كاظم غيظ يرهبك »[٢] .

ذلك الخوف وتلك العزلة هما اللذان يقيم عليهما على سالم مسرحيته الشهيرة إنت اللى قتلت الوحش عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وقد شكلت بنية :

العزلة ـ القهر ← الخوف ـ الهزيمة .

مسرحياتٍ تاليةً للفتى مهران ، منها : بلدى يا بلدى لرشاد رشدى ، باب الفتوح لمحمود دياب ، وهى بنية كانت تعالج المشكلة الاجتماعية من منظور أن «الشعب» كتلة واحدة غير متمايزة ، وذات تجانس طبقى يعبر عنه بكلمات مثل الناس ، الجماهير ، الشعب ، يسيطر عليه حاكم وحاشيه[٣] .

ونجد رؤية مختلفة عند كاتب مثل ميخائيل رومان ، ووعياً ممكنا مخالفاً للوعى الممكن الشائع فى كتابات تلك الفترة . ففى الزجاج التى كتبت فى أغسطس ١٩٦٧ (وعرضت فى الموسم نفسه بعنوان العرضحالجى) نجد أن الهزيمة مرتبطة بصعود طبقة جديدة ، غير وطنية ، مرتبطة بأوروبا ، بل تسعى لأن تكون مصر قطعة من أوروبا . ويدور الجزء الثانى من المسرحية أمام الأوبرا التى بناها الخديوى إسماعيل أول لبنة فى مشروع مصر قطعة من أوروبا . وقد منعت هذه المسرحية بقرار من وزير الثقافة آنذاك[٤] .

١ — ٢

كان الخطاب المسرحى الناتج عن هذه الرؤية يتشكل عبر عدة تقنيات أساسية ، شاعت فى مسرح الستينيات بعد أن ساعدت تقاليد المسرح فى تلك الفترة على شيوعها .

وكانت الخطبة الطويلة المنفردة من أهم هذه التقنيات التى شاعت تحت اسم « المونولوج » ، يلقيها البطل من فوق منصة عالية موجهاً حديثه إلى الجمهور . وكان الإخراج المسرحى لمشهد الخطبة يعتمد على تصدر Foregrou nding[٥] البطل للمنصة ، إما عن طريق المكان بوضعه فى المنطقة الساخنة من الخشبة (كان لبعض المنصات لسان يخترق مقاعد المتفرجين) أو وضعه فى دائرة ضوئية عازلة له عن بقية الشخصيات ، تحدد مجال رؤية المتفرج ، وتقصر رؤيته على البطل وحده . وقد ساعد على كتابة « المونولوجات » تقاليد النجم المسرحى وتمحور المسرحيات حول بطل وبطلة، ثم تقاليد التمثيل الكلاسيكى والمسرح الكلاسيكى التى تدور حول شخصية رئيسية .

وقد كان الخطاب المسرحى هذا غَيْريا ، يحتفظ للكاتب بموقع متميز علوى ، يوجه خطاباً مشوبا بالوعظية والحكمية فى بعض المسرحيات ، ويجعل من البطل ، (الذى هو عادة قناع الكاتب) معلماً وناصحاً للسلطة والجمهور معاً . وقد شاعت ، فى مسرح الستينيات ، تقنيات بريشتية ، مثل الكورس ، والراوى الذى يقدم تعليقاً وشرحاً لأفعال الشخصيات (البطل بالأساس) ، وللسرح داخل المسرح . وهى تقنيات تسمح باتخاذ الموقف الغيرى ، التعليمى ، كما تسمح بخلق قناع للكاتب ليقول من خلاله آراءه المباشرة بعد مصادرة الحريات التى اتسمت بها تلك الفترة ، خاصة حرية الرأى .

ولا نظن أن العودة إلى التراث والتاريخ بعيدة عن تقنية القناع بهذا المعنى وبتلك الوظيفة (كان القناع من التقنيات الأساسية فى الشعر الستينى أيضاً) ، كما لا يمكن فصل تلك التقنيات عن المجال الدلالى للمسرحيات التى استخدمتها ، فالحرية والعدل الاجتماعى والقهر والخوف هى الأفكار الرئيسية التى دارت حولها هذه المسرحيات على اختلاف المعالجات المسرحية لهذه الأفكار . ولكن ليس من الصعب

ملاحظة أن المعالجة كانت تقدم الأفكار المجردة عن طريق الخطاب المباشر أحياناً والميل نحو التصريح بها لفظاً ، فاحتاج الكاتب إلى تقنيات تعينه على هذا التصريح ، مما يتيح لنا وصف هذه الأعمال بأنها مسرحيات مكتوبة قبل أن تكتب .

١ — ٣

لم يكن المسرح الستيني ، ولم يكن المجتمع المصرى فى الستينيات كلاًّ متجانساً بحيث يمكن الحديث عن رؤية واحدة أو بنية نصية واحدة ناشئة عن بنية اجتماعية محددة يعاير بها الوعى الممكن لدى كتاب هذه الفترة ، وإنما يمكن الحديث عن سمات مشتركة ، آخذين فى الاعتبار المسرحيات والكتاب الذين خرجوا عن الشائع وتميزوا بسمات مغايرة ، مثل صلاح عبد الصبور ، وميخائيل رومان .

فعند ميخائيل رومان لن نجد أى عودة للتراث أو حتى الإحساس بالجو التاريخى (سوى فى مسرحية واحدة هى الليلة نضحك) . فالزمان فى كل مسرحياته هو الآن ، ولكنه يشترك مع مسرح الستينيات فى كون المونولوج إحدى تقنياته الأساسية، فتقنية « المونولوج » لافتة عنده . هذا الاختلاف فى الرؤية مع الاتفاق فى بعض التقنيات ، يجعلنا نتساءل حول خطاب التقنية ، أو عن الكيفية التى تتجلى بها أزمة القيم فى صورة تقنيات مسرحية . إن الخطبة الانفرادية (المونولوج) مثلاً ، تقنية استخدمها المسرح التعبيرى والرومانسى والواقعى ، فهى قديمة قدم المسرح نفسه . ولكن هل تتكرر هى نفسها فى كل مرة ، وتحمل الخطاب نفسه والأزمة نفسها ؟ إن خطاب التقنية — فيما أتصور — لا يرتبط بالتقنية ارتباطاً لا ينفصم ، وإنما يتحدد ذلك الخطاب بشكل بارز تبعاً لوظيفة التقنية داخل نسق أو نظام أو بنية تأخذ عدة مستويات : المستوى الفنى ، والاجتماعى ، والتاريخى ، بحيث تختلف الشحنة الأيديولوجية التى تحملها التقنية عبر تاريخها باختلاف ذلك النسق .

وفى هذه الدراسة محاولة لقراءة الخطاب الاجتماعى لتقنيات المسرح .

٢ — الفعل المسرحى

٢ — ١

تنطلق هذه الدراسة ، إذن ، من أن أزمة القيم لا تظهر فى الحوار المسرحى فحسب بل فى التقنيات والأشكال ، وفى البنى التركيبية للنص . وسنقوم بتحليل هذه التقنيات وقراءة خطابها ، ثم نصوغ فى النهاية مفهوم الحرية ورؤية الكاتب لهذه الأزمة على نحو ما تظهر فى خطاب التقنية .

وسعياً إلى هذا الهدف ، يتأسس التحليل على مفهوم « الفعل المسرحى » . وهو مفهوم يدرس كل علامة مسرحية — بما فى ذلك بنية المشاهدة — باعتبارها شكلاً من أشكال الفعل ، وذلك على النقيض من مفهوم الحبكة التقليدى الذى ينتمى إلى فلسفة ترى الوجود عبر ثنائية الفكرة والصورة ، أو المثال والمادة ، أو الجوهر والماهية، أو المضمون والشكل . إن مفهوم « الفعل المسرحى » يلغى هذه الثنائية ، لأنه لا شىء وراء الصورة (أو أمامها) ، بل هى الفعل ذاته .

والفعل المسرحى مفهوم يرى النص المسرحى على أنه النص الخام الذى يحتاج إلى عملية « سمطقة »[٦] فيقوم القارىء بترميز الكتابة لتحويل الوقائع النصية إلى وقائع مسرحية . وهى عملية إبداعية يقوم بها مبدع العرض المسرحى مثلما يقوم بها قارىء النص . ويظل النص المكتوب / الخام قادراً على توليد أنساق مسرحية (بصرية وسمعية) مختلفة باختلاف القارىء / القراءة .

الفعل المسرحى هو الوقائع المسرحية فى النص ، فكل ما على المسرح « علامة » هى نفسها فعل مسرحى ، إذ لا يجب النظر إلى الفعل المسرحى على أنه « كل » يختزل النص الأدبى إلى معادل أيديولوجى — كما يحذر موكاروفسكى — أو كما ينظر الفعل « الدرامى » دائماً إلى النص المسرحى باعتباره حاوياً لمعنى ثابت ، قار فى النص ، على القارىء أن يبحث عنه ، وعلى المخرج المسرحى الالتزام به على أنه قانون حتمى يفرضه النص . وهذا الفهم للنص خلق مؤسسة أدبية فى النقد المسرحى اهتمت بمضمون العمل مهملة الشكل (مهملة المسرح) . وأخذ النقاد يبحثون عن غاية نهائية يسعى النص

إليها ، ويستعين عليها بالحوار وباقى عناصر الفعل « الدرامى » من حبكة وشخصيات وصراع .. إلخ .

وفى ظنى أن الاهتمام بالكلمة وتقديس دلالتها ، بصرف النظر عن السياق ، يتوازى مع أيديولوجيا مؤسسة سياسية دكتاتورية اعتمدت على زيف الشعار وصدرت « الكلمة » باعتبارها الحقيقة ، دون السماح بتحليل آليات إنتاجها ، واستخدمت اللغة نفسها التى تستخدمها مختلف القوى الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى فى الستينيات بحيث ظهرت السلطة الناصرية فى تلك الفترة كما لو كانت تمثل جميع القوى . وكان لابد من محاسبة المبدع على كلمته أولاً قبل محاسبته على فنه ، ومحاكمته على العمل الفنى بوصفه كلاً متماسكاً ، له سلطته ودكتاتوريته التى لا يمكن الخروج عنها .

٢ — ٢

من أجل دراسة الفعل المسرحى فى نص ما نقترح دراسة الوقائع المسرحية فى النص التى نراها متمثلة فى « المنظر المسرحى » ، « النص المرافق » ، « بنية المشاهدة » ، « الإيقاع » ، « خطاب اللغة » ، « الفاعل المسرحى » « الوحدات التركيبية ــ المشهدية » ، « الممثل عليه » .

إن دراسة هذه العناصر باعتبارها تقنيات مسرحية دالة على خطاب الحرية ، يجعلنا نقف على وسائل الكاتب لمعالجة سؤال الحرية ، كما أنه يبعد التحليل عن أن يكون مجرد تحليل شكلى منعزل .

وسيلتنا فى تحليل هذه العناصر ، تحليل العلامات التى يتكون منها العنصر ، على أساس أن « كل ما على المسرح علامة » . وهو قول مأثور فى سيميوطيقا المسرح ولكنه قول يحتاج إلى تفصيل : « فالأشياء لا توضع على المسرح لذاتها أى لمجرد صفتها الأيقونية ، وهى الدرجة التى نسميها الدرجة الصفر للعلامة [٧] « فالأشياء تكتسب سمات خاصة وصفات ومحمولات لا تكون لها فى الحياة العادية »[٨] ، ولكنها فى الوقت نفسه تعتمد على السمات التى يعرفها المتلقى عنها فى الحياة العادية ، لذلك لا يمكننا إنكار هذه الدرجة الصفر ، فوجودها فى عالم النص يعطيها دلالة ، فلماذا لم تكن غيرها الموجودة هنا ؟

وإذا كانت العلامة الواحدة تنتج عدة مفسرات لها حسب موقف المتلقى الثقافى ، فإن ذلك معناه أن المتلقى هو الذى ينتج الدلالة . فإذا كان منتج العلامة يسيطر على وظيفتها الأولى « العلامة المستقلة » فإنه لا يسيطر تماماً على وظيفتها الثانية « التوصيل » (وهما الوظيفتان التى يراهما موكاروفسكى للعلامة) والاهتمام بالوظيفة الثانية « التوصيل » هو هدف تحليل العلامات هنا للوقوف على خطابها .

ولن نقوم بدراسة كل عناصر الفعل المسرحى (لضيق المجال) بل نكتفى بدراسة كل من :

— المنظر المسرحى .
— النص المرافق .
— خطاب اللغة .

٣ — المنظر المسرحى

فى المنظر المسرحى توضع الأشياء على المسرح بصفتها الأيقونية ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تكتفى بهذه الصفة ، فصورة الأب المعلقة على الحائط أو طراز قديم لأثاث الغرفة قد تكون علامة على حضور الماضى ، أو دالاً على المستوى الاقتصادى لصاحب المكان . وكتب مبعثرة على المنضدة قد تنتج علامة مفسرة لها صفة المؤشر (إهمال الشخصية) وقد تكون لها صفة الرمز (كفر بالثقافة) وقد يوجه منتج العلامة المتلقى إلى هذه الصفة أو تلك . وقد لا يفعل .

وفى مسرح ميخائيل رومان ، يمكننا معالجة المنظر المسرحى على مستويين :

— المنظر المسرحى علامة كبرى .
— المنظر المسرحى علامات متعددة .

٣ — ١ المنظر المسرحى علامة كبرى .

(ا) المستوى التقريرى .

هو المستوى الأولى للمنظر المسرحى ، الدرجة الصفر للعلامة ، المسئول عن تحديد الأماكن التى تدور فيها الأحداث واختيار مفرداتها ، وهو اختيار دال على وعى الكاتب ولا ينجو من الأيديولوجيا .

وبمتابعة الأماكن فى المسرحيات سنلاحظ أن المكان المسرحى مكان خاص فى البداية سرعان ما ينتقل إلى مكان عام . فالزجاج تبدأ فى شقة حمدى ثم تنتقل إلى الشارع ، وفى إيزيس حبيبتى نبدأ بشقة حمدى أيضاً ، ثم مكاتب العمل ، ومن بيت فريدة إلى مكتب رجل المخابرات ، وفى الليلة نضحك نبدأ من غرفة السلطان إلى حديقة القصر ، ومن بيت علاء إلى الحديقة نفسها .

ويصف المنظر المسرحى فى هذه المسرحيات عدة أماكن يمكن تقسيمها إلى : مكان المشكلة ، مكان الحل (حيث المواجهة والتجربة والاختبار) وعلى مستوى الفعل المسرحى ينتقل البطل من مكان المشكلة إلى مكان الاختبار أو مكان الحل (كما تظنه الشخصية) لاختبارقدرتها على الفعل ، من مكان الفكرة إلى مكان الفعل . ففى الدخان نبدأ بشقة حمدى أيضاً ، ومن غرفة نومه نتعرف مشكلة حمدى : تدخل الآخرين فى حياته ، إحساسه بالضياع وعدم وجوذ مستقبل ، إحساسه بالتشيؤ بعد أن أصبح مجرد سلعة فى شركة الأحماض الكاوية ، فيلجأ إلى المخدرات ، حيث يمثل له الحصول على الأفيون هدفاً يومياً بديلاً عن أحلامه التى انهارت . تنتقل الأحداث إلى مكان آخر هو مغارة تاجر المخدرات حيث يمارس حمدى حريته (مكان الحل) وهو فى الوقت نفسه مكان الاختبار ، حيث تقرر حمدى أن يملك إرادته ويتخلص من تاجر المخدرات ، ولكنه بمجرد أن يصل إلى هناك يعطى تاجر المخدرات أداة القتل . والمغارة التى كشفت عن أن تكون مكاناً للحل تحولت إلى مكان التجربة حيث يدخل حمدى فى مواجهة مع تاجر المخدرات ، بعد أن رفض حمدى أوامر تاجر المخدرات بالزواج من تاجرة مخدرات يكون حمدى ستاراً لها . ويستمر حمدى على موقفه برغم العنف والاعتداء البدنى عليه . وهى تجربة مهمة أعادت لحمدى جزءاً من إنسانيته ، ساعده على مواجهة انسحاقه أمام المخدرات .

وفى الزجاج يمثل الشارع مكان الاختبار حيث أراد حمدى أن يكتب شكوى ضد الفساد فى المصلحة الحكومية التى يعمل بها ، فيعود إلى البيت مبكراً ، ليجد زوجه مشغولة بإعداد البيت لاستقبال صديقاتها من نساء « الطبقة الجديدة » كما يصفهن حمدى . وعندما يكتشف أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً فى البيت ينزل إلى الشارع « لا . لا واضح مااقدرش أعمل حاجة هنا » ، . . . « لا لا جوا البيت مش ممكن ، الشارع أحسن » (المصدر ـ ص ١٥٩) وفى الشارع يتجمهر الناس حوله وهو يجادل العرضحالجى فى كتابة شكوى عامة ، ويفشل فى إقناع الجماهير بقضيته فتسخر منه . ويظل الأمر على هذا الحال إلى النهاية ، ويتحول الشارع إلى سجن كبير ، وخطوط التواصل مقطوعة ، ولكن حمدى يدخل تجربة عنيفة لقيادة الجماهير ، يستطيع بعدها أن يجد لغة مشتركة بينه وبينهم .

وفى إيزيس حبيبتى يقرر حمدى وهو فى شقته مواجهة مؤامرة سرقة المال العام التى يدبرها مجلس إدارة المصلحة الحكومية ، وتساعده زوجه جمالات فى اتخاذ ذلك الموقف الثورى « لا تبدأ بالمساومة ، البطولة لازم تكون مطلقة والاستشهاد كامل لازم تأخذ موقف إن شاء الله يكون الثمن إعدام . . » (المصدر ـ ص ٧٠) ثم ننتقل إلى مكان المواجهة ، الاختبار ، التجربة ، الحل . حيث ينجح حمدى فى مواجهة مجلس إدارة المصلحة ، ويصر على رأيه فى عدم التوقيع على القرار الذى يصنع المؤامرة . ولكن الأمر يصعد للسلطات العليا فينتقل إلى مستوى أعلى ، ومكان آخر ، واختبار أقسى ، وتجربة أعنف . إنه مكتب رجل المخابرات . وهنا ينهار حمدى ، ويفشل فى الاستمرار على موقفه فتنتهى علاقته بزوجه .

ويظن حمدى فى المسرحيات السابقة أنه حر يفعل ما يشاء ، يقرر ذلك وهو فى شقته ، ثم يتم اختباره بالانتقال إلى مكان المواجهة ، أو ينتقل هو إلى مكان الحل حينما يكون فى موقف الباحث عن الحرية ، ويخوض تجربة حقيقية لاختبار ذلك الحل . ويقف فى مواجهة حقيقته بين القول والفعل . وعادة تنتهى المسرحيات بأن الحرية فعل قول فقط ، وليست فعل ممارسة ، وهى أول صيغة من صيغ سؤال الحرية عند ميخائيل رومان .

(ب) المستوى التضمينى

للمنظر المسرحى وظيفة تضمينية ؛ علامة لها صفة المؤشر ، فى كثير من مسرحيات ميخائيل رومان ، فهى مؤشر للمكان اليومى / المعيشى لفرد الطبقة الوسطى سواء فى البيت أو فى العمل .

وفى مسرحيات الدخان والزجاج وإيزيس حبيبتى والخطاب والمأجور ، يصف المنظر المسرحى مكان البيت أو العمل وصفاً تفصيلياً ، باعتباره مكان الحلم / المشكلة ، مكان حياة حمدى ـ بطل هذه المسرحيات ـ الذى هو مثقف برجوازى صغير يحلم بالحرية ، وبداخله فعل الثورة ولكنه مؤجل دائماً . ويحرص المنظر المسرحى على رسم صورة دقيقة لمكان المعيشة . ففى « الدخان » ، أولى مسرحيات الكاتب ، نجد هذا الاهتمام بمكان الحياة اليومية .

إن مكان البيت فى شارع ضيق وأصوات الباعة والجيران مسموعة . والمكتب الذى ليس سوى منضدة والكليم القديم والدولاب القديم ، وغرفة الجلوس التى بها « طاقم طراز قديم » ، والأثاث « كله من الطراز الذى كان سائداً فى بيوت صغار الموظفين منذ عشرين أو ثلاثين عاماً » إشارات لبيوت الطبقة الوسطى فى الستينيات والشريحة الصغرى منها بالتحديد . وفى الزجاج يصرح الكاتب بهذا البعد الاجتماعى للمنظر المسرحى منذ البداية :

صالة بيت من الطبقة الوسطى ، ولكن قطع الأثاث القليلة المتناثرة توحى بوجود تطلعات طبقية لدى أصحاب هذا البيت ، المكان خال فيما عدا مكتب ـ هو منضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شىء ، وقد وضع فوقها المكتب الذى ينبغى أن يكون أمامها

(الزجاج ـ المصدر ص ١٤١)

وفى إيزيس حبيبتى يجمع الكاتب بين البيت والعمل ، فيصف لنا المنظر المسرحى أماكن شقة حمدى ، مكاتب الموظفين ، مكتب رجل المخابرات ، منزل الراقصة « بيت فريدة ـ بيت عصرى جداً » (إيزيس حبيبتى ـ المصدر ص ٣٧) .

وفى « الخطاب » ، نحن فى بيت « هو » حيث يجلس وأصدقاؤه كل ليلة يلعبون الورق على « مائدة نحيفة القوام » و « المقاعد قديمة ونحيفة ، ولولا الحذر عند استعمالها لتحطمت منذ زمن بعيد » (الخطاب ـ المصدر ص ٩٠) .

أما فى المأجور فالمنظر المسرحى يضع ثلاثة أماكن على الخشبة ، وهى مكاتب العمل فى مصلحة حكومية ، ويشكل الخشبة من ثلاثة مستويات : المستوى الأول هو مكاتب الموظفين حيث مكتب حمدى :

أما المستوى الثانى فهو مكتب مدير الإدارة :
مكتب ضخم عليه تليفون ومقعد بذراعين ، والمكتب يتميز عن المكاتب الموجودة فى مقدمة المسرح بسيقانه المستديرة الغليظة .
أما المستوى الثالث فهو مكتب المدير العام :
مكتب فاخر وعدد من التليفونات ودولاب حصيرة .

والتفاوت بين المستويات الثلاثة واضح من وصف الأشياء ، أو من الصفة الأيقونية لها ، بصفتها ممثلة لأشياء خارج المسرح لا أكثر ، ويقارن المتلقى (المتفرج) بين صفاتها الفيزيقية فينتج دلالة التفاوت الطبقى . أما قارىء النص فإن الكاتب يوجهه إلى هذا التفاوت فى تعليق مباشر « **وقد يكون خلاف ذلك ولكن العلاقة الطبقية بين الوحدات الثلاثة ينبغى أن تكون واضحة** » . (المأجور ـ المصدر ص ١) وهى فى الوقت نفسه إشارة للمخرج لتحويلها إلى معادل بصرى .

المنظر المسرحى إذن ـ فى مستواه التضمينى ـ يشير إلى الطبقة الوسطى وتفاصيل أماكن معيشتها اليومية ، فهو ليس ذلك المكان المقدس الذى احتفل به معظم المسرح الستينى « ساحة قصر ، صالة الحكم ، جرن القرية .... إلخ » . إذ يصاغ الفعل من مفردات الحياة اليومية (أثاث الغرف ، أدوات الطعام ، موائد الطعام والمكاتب ، الكتب ، الصور العائلية ، الأجهزة الكهربائية ، الدوسيهات ، الحضور والانصراف ، التقارير الإدارية ، ....) حيث المشكلة هى مشكلة فرد ، أو لنقل تجليات المشكل العام على حياة الفرد . المنظر لا يبدأ من القضية الكبرى ، أى الفكرة ، بل من مشكلات حياتية دالة على المشكلة الكبرى . يبدأ من الواقعة اليومية ، فى رؤية مادية ، غير مثالية ، مخالفة لمعظم المسرح الستينى . وتلك هى التقنية الرئيسية التى يتميز بها كاتب مثل ميخائيل رومان فى صياغته لسؤال الحرية .

(جـ) المستوى الأيديولوجى

فى هذا المستوى تعمل العلامة بصفتها رمزاً (بالمعنى السيميوطيقى) يتم التعاقد بشأنها بين منتج العلامة ومتلقيها من أجل إعادة إنتاجها مرة أخرى فى فكرة . وفى هذا المستوى لا يقوم المنظر المسرحى ــ على الأقل فى المسرحيات التى ندرسها ــ بمهمة التعاقد بمفرده ، بل من خلال علاقته بباقى عناصر الفعل المسرحى ، ولكنه يرشح مبدئياً لهذا التعاقد ، وتحاول عناصر الفعل المسرحى تأكيده (أو نفيه !) ففى المأجور يؤكد المنظر المسرحى التفاوت الطبقى (كما سبق) من خلال العلاقة المكانية بين المستويات الثلاثة « المهم أن الشكل الهرمى للمسرح يستحسن أن يكون واضحاً » . (المأجور ــ المصدر ص ١) وفكرة الهرم الطبقى هى إحدى الأفكار الرئيسية التى تصوغ الفعل المسرحى فى مسرحية « المأجور » . وهى أيضاً أحد مظاهر مشكل الحرية ، إذ يصطدم حمدى بكونه موظفاً صغيراً ليس لرأيه قيمة ، وأنه ليس حراً فى إتخاذ أى موقف من قرار مدير الإدارة الذى يدعو فيه الموظفين إلى التبرع بجنيه واحد لإقامة حفل تكريم للمدير العام المعار لدولة عربية ، وأن للسلم الطبقى مدخلاً كبيراً من الجهاز البيروقراطى للدولة ، حيث تحول معظم أفراد الطبقة الوسطى إلى موظفين . وأصبحت الثقافة الرفيعة لبعضهم مجرد حلية زخرفية لا تفيد كثيراً (بل تضر أحياناً) فى الصراع على الصعود إلى قمة الهرم . وفى نهاية الأحداث ، ومع هزيمة حمدى ، يصعد حمدى إلى المستوى الثالث :

حمدى : . . . (يبدأ فى الصعود) لابد من الهرم وإن طال العناء . (يصعد) خطوة ورا خطوه بعينيك ورجليك وضوافرك واسنانك . بالنفس مقطوع والقلب مليان رعب لازم توصل وموش مهم دمك يسيل ولا مهم كمان تقع من فوق الرمال جريح . . آه . . آه (يقف فوق مكتب المدير العام) آه المنظر رائع . من فوق الهرم الأشياء والأشخاص . تبدو صغيرة . وعديدة . وحقيرة . . . .

(المأجور ــ المصدر ص ٧٧)

وتشكيل الفراغ المسرحى على صورة هرم هو أحد مستويات فكرة الصعود الطبقى . ويضيف المنظر المسرحى للتشكيل بعداً آخر هو العلاقة بين قمة الهرم وقاعدته . فمعظم الأحداث تدور فى المستوى الأول ، ولكن ذلك لا يلغى وجود باقى المستويات . وينص الكاتب على ارتباط أجزاء الهرم بعضها ببعض ، ويضع الحلول البصرية التى تنتج المعنى الأيديولوجى للمنظر المسرحى :

. . . . ويبدو لى أنه من الممكن أن يكون جميع أبطال المسرحية فى المسرح لا يغادرونه قط ، فيرفع الستار عنهم جميعاً وتنتهى فى وجودهم جميعاً كتعبير عن ارتباطهم معاً بمصير مشترك ، وفاعليتهم جميعاً فى بعضهم البعض من البداية إلى النهاية .

(المأجور ــ المصدر ص ١)

وفى الوافد يصبح المكان استعارة كبرى لفكرة الدولة الشمولية ، فالمنظر المسرحى يصف لنا لوكاندة متسعة ، فسيحة ، تعبيراً عن نفسية الوافد أو تصوره عن المكان .

فالمكان يتشكل حسب نفسية الوافد ، وهو الموقف النفسى الذى يبدأ به الوافد تجاه المكان ، ولكنه يكتشف فى النهاية أن المكان سجن كبير ، فالعناصر المسرحية الأخرى تنفى العلامة المفسرة للمنظر المسرحى (الاتساع) ، وهو الموقف النفسى الذى يجعل الوافد يظن أنه يتصرف بحرية فى المكان ، وأن كل من فى المكان تحت أمره ، فيختار المائدة التى يجلس عليها ، ويختار نوع الأكل الذى يحبه ، ثم يكتشف أن ذلك كله ليس متاحاً ، وأن شروطاً أخرى وضعتها اللوكاندة لنزلائها ، فالوافد هنا (واسمه حمدى أيضاً) عكس حمدى فى المسرحيات السابقة ، فهو هنا لا يعى بمكان المواجهة والاختيار ؛ مكان التجربة . إنه يدخل المكان باعتباره مكان الحل / الحرية فيكتشف أنه المشكلة . واللوكاندة ، بما أنها استعارة لنظام الدولة الشمولى ، فإنها تشيّىء العاملين فيها ، فالمسئول والخبير لا يعملان شيئاً سوى الضغط على زر فى مقابلة بين

الدولة والآلة (آلة الدولة من التعبيرات الماركسية الشهيرة) والوافد لا يعى هذا القانون بل يسخر منه :

الوافد : (بدهشة شديدة) بتدوس على زرار ؟
المسئول : (بكبرياء) أيوه .
الوافد : (ساخراً) ودى مسئولية ضخمة جداً .
(الوافد ــ المصدر ص ١٤١)

وعدم معرفة الوافد بقانون اللوكاندة هو الذى يحرمه من الطعام ، وهو الذى يفقده حريته . فاللوكاندة هنا ليست اللوكاندة الواقعية ، ولكنها لوكاندة خاصة بميخائيل رومان . وبالفعل فإن اسم اللوكاندة الذى يرد على لسان الشخصيات هو (لوكاندة ميخائيل رومان) .

(الوافد ــ المصدر ص ١٥٨)

هذه اللا مبالاة وعدم الرضوخ لقانون لوكاندة ميخائيل رومان ، مع تناسى اللحظة التاريخية وشروطها ؛ هو إحدى الصيغ التى يطرحها مسرح ميخائيل رومان لسؤال الحرية . ففى الخطاب تجد الموقف نفسه « غرفة فسيحة الأرجاء نظيفة ، وليس بها إلا مائدة نحيفة القوام حولها خمسة مقاعد يجلس عليها (هو) والأربعة الآخرون وهم يلعبون الورق » . (الخطاب ــ المصدر ص ٩٠) وتتحول هذه الغرفة إلى سجن فى نهاية المسرحية ، بعد أن يضرب « هو » بالقانون والتحذيرات عرض الحائط . والقانون الذى يرفضه هو أن الأحلام ، يجب أن تكون « شرعية » كما تخبره خادمته .

فى إيزيس حبيبى و الخطاب و الزجاج يسقط الكاتب فكرة ألفة المكان الخاص ، وأمن المكان الخاص ، وفكرة أن البيت هو مكان الراحة والسكون . فحمدى فى الزجاج يطرد من بيته . وفى الخطاب يصبح أصدقاؤه وخادمته أعوان القوة المجهولة صاحبة السلطة ، وفى إيزيس حبيبى يشتط حمدى وجمالات فى تصورهم لقوتهم وإمكاناتهم فى اتخاذ موقف ثورى (ولا ضرر من الشطط طالما هما فى بيتهما) ، ولكن المشهد ينتهى برعب الاثنين عندما يدق جرس الباب :

جمالات : حد سمعنا . . اطفى النور (الجرس مستمر) .
حمدى : اطفيه أنت .
جمالات : إنت خايف .
حمدى : أيوه خايف . . اطفيه رُوحى .
(تسرع إلى مفتاح النور وتطفىء النور) .
(إيزيس حبيبى ــ المصدر ص ٧١)

وتيمة المكان المراقب ، وأن كل ما يقال تسمعه أو تعرفه الجهات المسئولة ، أو السلطة ، تيمة متكررة فى مسرح ميخائيل رومان . ففى مسرحية الخطاب :

الثانى : أنا أراهن كل كلمة بتتقال هنا بتوصله .
الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل على رجل بيسمع كل كلمة .
الرابع : ويمكن بيتفرج علينا ، شايفنا . حوالينا بيسجل .
(الخطاب ــ المصدر ــ ص ١٠٢)

والتيمة نفسها فى إيزيس حبيبى ، كما يدل الحديث السابق بين حمدى وجمالات ، وفى « المأجور » ، هناك دائماً جاسوس للمدير العام . وهى تيمة تحول المكان إلى سجن مادى ومعنوى .

إن تحول المكان الخاص إلى سجن مادى أو معنوى هو إحدى صيغ سؤال الحرية فى مسرح ميخائيل رومان . فالأماكن الخاصة (غير المقدسة) التى يبدأ بها معالجة مشكل الحرية ليست فقط إشارة اجتماعية إلى الشريحة أو الطبقة التى تطرح السؤال ، ولكنها أيضاً سجن الفرد صاحب السؤال . وهو أحياناً لا يبرحه (كما فى الوافد والخطاب) ويقبض عليه وهو مازال فى مكانه .

٣ — ٢ المنظر المسرحى علامات متعددة

(أ) النافذة

تقسم النافذة المكان إلى داخل وخارج ؛ إلى مكان محدود وفضاء . وهى فتحة فى جدار يطل منها الشخص على العالم الخارجى .

وتتكرر النافذة فى وصف المنظر المسرحى عند ميخائيل رومان فى أكثر من مسرحية بحيث تشكل عنصراً أساسياً فى المنظر المسرحى . فى الوافد مثلاً :

> نافذة زجاجية عريضة جداً تحد المسرح من خلف .
> (. . . . .) فى الخلفية وراء النافذة الزجاجية جبل مكون من عدة تلال يضاء بعشرات المصابيح الصغيرة ، وربما يتوهج جزء منه بوهج أحمر . النافذة عليها ستائر ڤينيسيا التى يمكن أن تفتح وتغلق بحبل يتدلى إلى جانب النافذة .

فالداخل هو اللوكاندة ، والخارج هو المجتمع الذى لا ينتمى إليه « الوافد » ، آلاف من الرجال الذين يعملون فى الجبل ويتناولون طعامهم ، فى ورديات ، داخل اللوكاندة . إنه يظن نفسه خارج هذا القانون ، حيث الطعام « باللستة وبالدور » ، فهو يريد طعاماً متميزاً برغم أنه ليس عضواً فى اللوكاندة .

والنافذة عريضة جداً تحد المسرح من الخلف ، ودائماً نرى الجبل وعشرات المصابيح الصغيرة أثناء الحوار ، ويفرض الواقع نفسه دائماً لنرى الوافد فى مقارنة معه ، لأنه دائماً خارج هذا الواقع ، وهو أحد أسباب فقده لوجوده ، حيث تنتهى المسرحية بأن يسمع العبارة التى تقال للمحكوم عليه بالإعدام :

> الوافد : واحد بيقول لى نفسك فى إيه ؟ لا . . أنا مش عاوز أموت .
> (الوافد ــ المصدر ــ ص ١٧١)

وفى الخطاب « توجد نافذة فى خلفية المسرح نافذة بلا أبعاد واقعية فهى عريضة جداً ومرتفعة جداً وعندما تفتح تغطى السماء خلفية المسرح » .

إن الخارج هنا حلم بعيد ، حلم غيرواقعى . ليس الخارج سوى السماء ، وليس ثمة عناصر واقعية طبيعية . وذلك إشارة لانفصال (هو) عن الخارج . إن (هو) لا يخرج من غرفته ، ويقبض عليه وهو مازال يحلم بلا حدود داخلها ، ودون إدراك لشروط الواقع .

وفى الدخان لدينا نافذتان : الأولى « نافذة فى اليسار تطل على شارع ضيق ، يمكن أن يسمع منه أصوات الجيران والباعة . والثانية نافذة خلفية عليها ستارة قديمة ، وعند فتحها يرى برج التليفزيون فوق المقطم . إنها حركة الخارج التى تضغط على الشخصية ، فحمدى « الدخان » يرفض كل الأساليب التى تقهره كى يكون الشخص الذى يريدونه ، ولا يريد هو أن يكونه .

إن « النافذة » تحدد العلاقة بين الداخل والخارج فى هذه المسرحيات ، وتدل على حركة الفعل ، فبينما تكون الحركة فى الخطاب فى اتجاه (داخل ــ خارج) أى حركة انفجار ، فإنها فى الدخان فى اتجاه (خارج ــ داخل) أى حركة ضغط . وفى الخطاب ينفجر داخلُ الشخصية طارحاً أحلامه وماضيه ، بينما فى الدخان تسلم الشخصية منذ البداية بالضياع ولا جدوى الحلم بسبب ما يحدث فى الخارج . وفى الوافد فإن النافذة تقيم مقارنة ، دائماً ، بين الداخل والخارج ، وهى المقارنة التى تتكرر كثيراً فى الحوار لكشف موقف « الوافد » المنفصل عن الزمان والمكان .

(ب) المنضدة

والعلامة الأولى التى تقابلنا عند فتح الستار فى مسرحيتى « الزجاج » و « الوافد » هى المنضدة . بالتحديد المقابلة بين منضدتين ، ففى الزجاج :

> المكان خال فيما عدا مكتب ــ هو منضدة صغيرة ذات أربعة أرجل عارية من كل شيء وقد وضع فوقها

المقعد الذى ينبغى أن يكون أمامها . منضدتان أخريان فى مثل مستواها وقد غطيت كل منها بمفرش أنيق جداً . على الأولى زهرية ضخمة من النوع الرخيص وعلى الثانية تمثال المفكر .

(الزجاج ــ المصدر ص ١٤١)

الأولى معطلة عن العمل (مغلقة) بعد أن وضع فوقها المقعد ، أما الثانية التى تحمل تمثال المفكر فيتم استبدال وظيفتها بعد قليل أثناء إعداد المنزل لاستقبال الطبقة الجديدة .

إن عالماً قديماً يتم استبعاده . وهنا بالضبط يكمن معنى السجن ، إذ يتم طرد حمدى من الشقة لأن زوجه فريدة مشغولة بإعداد المكان . والعودة إلى العالم القديم ؛ عالم الكتابة والفكر هو المستحيل بعينه .

حمدى : وأنا سايب الشغل الساعة عشرة مخصوص عشان آجى واقعد هنا . فى المكان دا بالذات .

فريدة : (وكأن هذا هو المستحيل نفسه) إياك تكون ناوى تكتب !

(الزجاج ــ المصدر ص ١٤٤)

حمدى : (يصرخ) بترمى الورق على الأرض ليه ؟

فريدة : دى زبالة .

(الزجاج ــ المصدر ص ١٤٤)

وفى الوافد نجد المقابلة نفسها بين منضدتين ، ولكن المنضدتين صالحتان للعمل ، فالمسرحية مقابلة بين موقفين (كما لاحظنا عند تحليل النافذة) المنضدة الأولى **« مائدة عليها مفرش أبيض وأدوات طعام لامعة جداً وأنيقة جداً »** . أما **المنضدة الثانية فهى « قريبة منها ولكن ليس عليها أدوات طعام على الإطلاق ، إنها مائدة عارية وليس عليها مفرش أبيض »** (الوافد ــ المصدر ص ١١٧) . والوافد يجلس على المائدة الأولى ، إنه يظن أنها المائدة اللائقة به ، أو أن من حقه أن يأكل فى اللوكاندة ، ويختار المائدة التى عليها أدوات الطعام ، ولكن لأنه ليس من أعضاء اللوكاندة يتم نقله إلى المائدة الثانية العارية .

وفى المأجور سنجد التفاوت بين المكاتب الثلاثة تفاوتاً طبقياً ، أدى إلى التشكيل الهرمى لخشبة المسرح ، كما لاحظنا فى تحليل المستوى الأيديولوچى للمنظر المسرحى .

وأحياناً تكون المنضدة إشارة إلى المستوى الاقتصادى للشخصية ، فالمكتب الذى تقرأ عليه الشخصية وتكتب ليس مكتباً بالشكل المتعارف عليه ، فهو ليس أكثر من منضدة ذات أربعة أرجل ، كما فى الدخان و الزجاج .

ولا يمكن تحديد وظيفة العلامة المنفردة فى المنظر المسرحى ، أو صفتها السيميولوچية ، إلا من خلال دورها فى الفعل المسرحى ، ذلك لأنه لا يوجد شىء على خشبة المسرح مصادفة . وكذلك لا توجد صفة واحدة للعلامة ، التى يكسبها السياق صفتها السيميوطيقية .

٤ ــ النص المرافق :

يقوم النص المرافق للحوار بدور مهم فى إنتاج الفعل المسرحى ، النص المنتج للعلامات البصرية والسمعية التى تتجه إلى القارىء ، ويحدد علاقة الممثل بالفضاء المسرحى . وعادة يكتب هذا النص المرافق بطريقة تميزه عن النص الحوارى ، كأن يكتب بين قوسين أو ببنط أصغر ، أو ببنط أسود ، أو يجمع بين هذه الطرق . ويعتمد ميخائيل رومان على هذا النص اعتماداً كبيراً فى صياغة فعله المسرحى ، فلا يمكن إغفاله وإلا نكون قد أغفلنا نسقاً مسرحياً أساسيا من أنساق الفعل المسرحى فى صياغة السؤال الرئيسى فى هذه الأعمال . فهو نص ينتج معنى قد لاينتجه النص الحوارى ، كما أن معنى النص الحوارى لايكتمل دون النص المرافق له .

ولا يقتصر النص المرافق فى مسرح ميخائيل رومان على وصف ردود أفعال الشخصية أو حركتها ، وإنما يشير كذلك إلى طبيعة الأداء ، ويهتم بالتعليق على موقف الشخصية ، ويشرح أسباب أفعالها ، وأحيانا المغزى من كل مايدور على المسرح . فهو نص موجه أساساً إلى خشبة المسرح . فالجملة

الحوارية تحتاج إلى نص مرافق يعطيها نغمتها ونبراتها ، والمكان الذى تقال منه على خشبة المسرح ، حيث يقوم النص المرافق بتقسيم الفضاء المسرحى عن طريق الإضاءة وحركة الممثل .

وتواجه الشخصية صاحبة سؤال الحرية قوة مانعة لحريتها ، هذه القوة ليست حاكما أو فرداً أو ملكاً طاغية ، وما إلى ذلك من التنميط والتجريد الذين مارسهما للسرح الستينى ، ولكنها مؤسسة منظمة تسعى للسيطرة ، واعية بدورها مدركة للأخطار التى تهددها ، تقوم بدراسة الشخصية المعارضة لها دراسة عميقة ، تسعى لإدماجها فى منظومتها (أو عقابها الذى يصل إلى حد الموت) .

والشخصية صاحبة السؤال لها أكثر من موقف تجاه هذه المنظومة ، فهى فى الوافد لاتدرك طبيعة القانون ، وعندما تدركه لاتوافق عليه ، لأنها دائما مندهشة وتفاجئها الأحداث والآراء التى تسمعها دائما . أما فى الدخان فهى تعرف جيداً قانون الواقع وترفضه وتسعى لخلق قانونها الخاص ، ولكنها تفشل فتنسحب وتنزوى . وفى الخطاب يداعب البطل الحلم بالحرية ، ولكنه يخاف من القوة المواجهة التى يعرف أن ممثليها معه فى المكان نفسه (أصدقاؤه الأربعة وخادمته) ، وفى «ليلة مصرع جيفارا العظيم» يعرف الفتى أبعاد المعركة ويصر على خوضها حتى لو كان الموت هو ثمن هذه المواجهة . وفى الزجاج يدرك البطل أعداءه ، ولكن مشكلته هى عدم تواصله مع القوى المساعدة التى لجأ إليها (الجماهير) .

وبصفة عامة ، يمكن قراءة ردود أفعال هذه الشخصيات فى مقارنة مع ردود أفعال الشخصيات التى تواجهها فى صورة ثنائيات متعارضة هى :

انفعال ــ عدم انفعال
حيوية ــ جمود وآلية
اندفاع ــ برود
مقاطعة ــ صمت
سريع ــ بطىء
تردد ــ فورية
صراخ ــ هدوء
خوف ــ اطمئنان
اندهاش ــ معرفة

ولابد أن نأخذ فى الاعتبار تبادل المواقع ، أحيانا ، حسب سياق الأحداث فى المسرحية وحسب طبيعة الشخصيات .

كما أن هذه الثنائيات ليست مطردة فى كل المسرحيات ، إذ يتحدد رد الفعل حسب موقف الشخصية من القوى المعادية لها ، المانعة لحريتها .

وفى الوافد يشيع رد فعل (بدهشة) أكثر من أى مسرحية أخرى ، بينما لانجد الدهشة فى مسرحية كاملة مثل الخطاب إلا مرة واحدة ، بينما تشيع فى الخطاب ردود أفعال أخرى مثل (صارخا) و (خائفا) بدرجاتها المختلفة .

ولا تجعل هذه الثنائية من الأداء الصوتى والحركى سياقا مطردا حسب هذه الثنائية ؛ بمعنى أن الشخصيات قد لاتلتزم بهذه الثنائية ، أثناء المسرحية ، إذ يحيل الالتزام الأداء إلى أداء مدرسى ، والحركة إلى تناظر هندسى صارم ، يقتل الحيوية على خشبة المسرح ، ففى الخطاب يصف النص المرافق الأصدقاء الأربعة بأنهم :

> لاينفعلون قط وحركاتهم بطيئة وخطواتهم محسوبة إلا فى لحظة واحدة هى لحظة الشنق ــ وكلما قلت فاعليتهم وضعف حضورهم على المسرح كان ذلك أفضل .
> (الخطاب ــ المصدر ص ٩٠)

ولكن حركة الأحداث فى المسرحية لاتلتزم بذلك التوجيه التزاما أعمى، ففى الخطاب ــغير لحظة الشنق ــ يكون حضور الأربعة قويا ، يحتل مكانا مهما من الفراغ المسرحى ، ولكن المقصود من هذا التوجيه هو السمة العامة لطبيعة أداء الشخصيات .

وفى الوافد كذلك نلاحظ أن المندوب يندهش فى البداية ، والخادم والخبير والمسئول يقاطعون الوافد أحيانا ، وينفعلون أحياناً أخرى انفعالا حقيقيا . ولكن ذلك لايمثل نسبة كبيرة فى المسرحية ، إذ إن الغالب على أدائهم الحركى والصوتى هو الهدوء والثقة والآلية وعدم الانفعال . كما يبرز ذلك فى نهاية المسرحية عندما يكتشف الوافد أنه مقدم على الموت ، فيخبرنا النص المرافق بأن «الجميع» يتأملون دون حركة ــ يزداد عنفه ، ورعبه يصل إلى أقصى حده» . وهى النهاية التى

تتصاعد على هيئة «كريشندو» ، بينما لا أحد يتكلم أو ينفعل كما يخبرنا النص المرافق .

وفى الخطاب وصف مفصل لحركة الشخصيات وأدائها ،

فالنص المرافق يقول عن أداء «هو» :

وهو لايغير أداءه قط فى المسرحية إلا حينما يرتد طفلاً مذعوراً عندما يواجه الموت ، ولكن للحظة قصيرة سرعان ماتمر وينساها هو ولاتترك فيه أى أثر ، ومعنى هذا أنه عندما يؤدى دور الأب يؤديه دون أى تغيير ، رغم المخاطرة يتصور البعض أن هذا تلميح بوجود علاقة الابن ــ الأم ، لأن عدم تغيير الأداء يراد منه التأكيد على معادلة أساسية فى المسرحية نقول إن الأب = الابن تماما وأن المشاكل التى يواجهها الابن هى نفس المشاكل التى واجهها الأب وإنْ اختلفت الصورة الخارجية .

(الخطاب ــ المصدر ــ صـ ٩٠)

والأداء الصوتى الذى يراد تثبيته هو الأداء الصوتى المرتبط بانفعالات (صارخا وخائفا) أى ذلك الإيقاع الناشىء من الانفجار والانكماش ، كذلك الأداء الحركى الموازى له وهو الأداء الذى يجمع حركة القط (الانقضاض) وحركة الفأر (الهروب والذعر) كما يخبرنا النص المرافق فى أول المسرحية .

«فيه ملامح من حركة الحيوانات بصفة عامة كحركة القط عند الانقضاض أو الفأر عند الهروب»

(الخطاب ــ المصدر ص ٩٠)

أما أداء الشخصيات الأربع ، فهو أداء يجمع بين الآلية والهدوء الذى ينبىء عن معرفة بما سيحدث .

«فى أدائهم يبدون كأنهم يقولون كلاما محفوظا قالوه قبل ذلك بترتيب معين وأداء معين . وهم لذا يتبادلون النظرات باستمرار كمن يدبرون خططا دون أن يدرى الآخرون ، لذا فهم فى حالات توجيههم الحوار بطريقة معينة لايبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلون» .

(الخطاب ــ المصدر ص ٩٠)

وتظهر أهمية هذا النص فى إنتاج معنى النص الحوارى ، عندما نقرأ حديث الأربعة عن المكان المراقب دائما :

الثانى : أنا أراهن كل كلمة بتتقال هنا بتوصله .
الثالث : يمكن قاعد دلوقت حاطط رجل على رجل بيسمع كل كلمة .
الرابع : ويمكن بيتفرج علينا ، شايفنا حوالينا بيسجل
الأول : وهو كاس ويسكى قدامه وشيشه عجمى فى ايده وراقصة عريانة بترقص له وحده وتغنى له
الثانى : ومن حواليه الأصدقاء . .
الثالث : لا . الجوارى والخدم والعبيد . .

(الخطاب ــ المصدر ص ١٠٢)

وقد يقال أن هذا النص الحوارى يدل على أن الأربعة خائفون من أن تكون أفعالهم مسجلة عليهم ، أو أنهم يقولون ذلك بحس التصديق ، ولكن النص المرافق (الذى يخبرنا بأنهم « لا يبدو عليهم أى اهتمام خاص بما يفعلون ، وبأنهم قد يكون عندهم علم سابق بكل ماحدث فى تلك الليلة قبل أن يحدث كله») يجعلنا نرى هذا الحوار على أنه حوار إرهاب لـ «هو» ، حوار تتخلله نظرات الأعين لـ « هو » لمراقبة تأثير ذلك عليه ، وأداء يفهم منه أنهم يتظاهرون بالخوف ويتآمرون .

وفى الدخان يشكل النص المرافق حوالى ٣٠ ٪ من حجم النص (عدد الأقواس بالنسبة لعدد الأسطر) وتزيد هذه النسبة فى الفصل الأول عند تقديم الشخصيات لتصل إلى ٦٦ ٪ ، وهو أحيانا لايترك جملة دون تعليق لتصل النسبة إلى ٧٥ ٪ فى بعض مواضع من النص .

ويجىء اهتمام مسرح ميخائيل رومان بالنص المرافق نتيجة لاهتمامه بالواقعة اليومية فى حياة فرد من أبناء الطبقة الوسطى الفرد المنوط به إدراك قانون الواقع وتغيره . وهو اهتمام يتوازى

مع اهتمام المنظر المسرحى بمكان ذلك الفرد ؛ المكان الذى يحيا فيه حياته الخاصة .

إن النص المرافق هو النص المعنى بالأداء الصوتى والحركى للممثل/الشخصية ، كأنه لقطة مكبرة لهذه الشخصية ترصد سلوكها وانفعالاتها وردود أفعالها خلال حركتها للإجابة عن سؤال الحرية . واللقطة المكبرة تقنية مخالفة لمعظم المسرح فى الستينيات الذى كان مهتماً باللقطة العلمة إذا جازت الاستعارة من مصطلحات السينما .

والرؤية التى ترى فى الأداء الصوتى والحركى علامة على واقع الشخصية تناقض الرؤية التى لا ترى هذا الواقع إلا من خلال علامة الكلمة فقط . فبينما يمكن تزييف الكلمات ــ كما يقول حمدى فى المأجور ــ فإنه لا يمكن تزييف الحركة (فيما يقول ڤالتر بنيامين) .

٥ ــ خطاب اللغة

يحتاج تحليل خطاب النص الحوارى عن طريق لغته ، أو لغة الشخصيات التى تطرح سؤال الحرية وتحاول الإجابة عنه مقارنة مع الشخصيات المانعة للحرية ، إلى مجال أرحب من هذا المقال ، ولكن ذلك لايمنع من الإشارة إلى تباين هذه اللغة عن تلك وتقنيات كل منهما .

فلغة صاحب المشكلة لغة مشحونة بالتوتر والانفعال . والجمل طويلة شارحة نتيجة عدم توافق الأخرين مع رؤية صاحب المشكلة وهو يحكى أمثولات ، ويستعين أحيانا بالصور الشعرية وتقنيات المجاز عموما .

وهو يشعر بالعزلة دائما ، والضياع وعدم وجود مستقبل ؛ و بالعجز الذى تتباين صوره حتى يصل إلى العجز الجنسى ، وعدم القدرة على التحقق مع امرأة نتيجة القهر الذى يمارس عليه . وتلك «تيمة» متكررة فى عدد من المسرحيات ، ففى الدخان يعترف حمدى لزوجه حسنية بأنه عاجز عن ممارسة الجنس ، ويعترف لتاجر المخدرات بذلك ، وفى «ليلة مصرع جيفارا العظيم» يهدد الفتى المرأة بذلك العجز فتصرخ النساء من هول الصورة .

أما الخطاب الآخر ؛ خطاب السلطة فهو ماسنتوقف عنده قليلاً فى هذه الإشارة القصيرة . . . فهو خطاب «مونولوجى» بتعبير «زيما» ، فالموقف المونولوجى المعادى للنقد والنظرية يميز ، مرتبطا ارتباطا وثيقا بالسلطة السياسية ، جميع اللغات السلطوية والشمولية[٩] . وهويرى نفسه «الخطاب الوحيد الممكن»[١٠] حول موضوع ما ويمنع «أى تصوير خطابى آخر للموضوع»[١١] . فاللغة قاطعة والجمل قصيرة والنغمة الصوتية لاتحمل أى انفعال كما تخبرنا ثنائية النص المرافق ، وهى لغة محايدة لا إنسانية ، تبدو كأنها لغة روبوت أو لغة Answering machine لامفر من قبولها دون أى حوار معها أو تواصل وهى لغة حاسمة تشبه الأسلوب البوليسى الجاف :

الخادم : (بأسلوب حاسم) قوم معايا .
الواقد : (بفزع مفاجىء) أروح فين ؟
(الواقد ــ المصدر ص ٢٢)

وذلك هو الأداء الغالب على معظم حوارات « على » رجل المخابرات فى « إيزيس حبيبتى » وفى مونولوجه الرئيسى مع حمدى يصفه النص المرافق بأنه « يبدأ فى أخذ سمة المحاضر »
(إيزيس حبيبتى ــ المصدر ص ٢١٠) .

والشخصيات حاملة هذا الخطاب (أو التى تنتجه) تعى أن العواطف والانفعالات والإنسانية هى آفة السلطة . فـ « على » رجل المخابرات فى « إيزيس حبيبتى » يتخذ من هتلر (رئيس البوليس السياسى فى ألمانيا الهتلرية) نموذجاً ومثالاً يحتذى من زاوية التخلى عن العواطف .

على : . . هتلر كان أصلب فهى . . كان ألمانى . . الارادة عنده من الصلب الحديد . . ومافيش عواطف .
[إيزيس حبيبتى ــ المصدر ــ ص ٢٣٠]

وفى مسرحية « الواقد » يلاحظ الواقد طبيعة المسئول اللانسانية :

الواقد : . . . . . لك ساعة واقف قدامى تتكلم زى المكنة . . ولا كلمة قلتها تسر القلب ومفيش فى وشك ذرة من الإنسانية ، لا ابتسمت ولا غضبت ولا أى شعور فى وشك يا ساتر !
المسئول: إنت مش معانا فى اللوكاندة طبعاً !

ونتيجة هذه الملاحظة فإن المسئول يدرك على الفور أن

الوافد ليس عضواً فى اللوكاندة ، هذه اللوكاندة التى لا تعترف بالإنسان وإنما بقولبة الأفراد وصياغتهم على نمط واحد وإلغاء لفرديتهم .

ويحاول الوافد إثارة المسئول « عاطفياً » كما يقول النص المرافق . إذ اكتشف أنه من قريته نفسها ، ويتماشى المسؤول معه ، بل ويغنى معه (بلحن كالموال) ولكن المسؤول (يفتر حماسه) فجأة ثم (بدون حماس) ثم (ببرود) . إن الانفعال السابق لم يكن سوى انفعالاً « مبرمجاً » وهو إحدى حيل السلطة حيث التشبه بخطاب وانفعالات القوى الاجتماعية التى تسعى للسيطرة ، واستخدام مفرداتها وذلك ما يعالجه ميخائيل رومان بالتفصيل فى نص « المأجور » .

عبد الجواد ثم بعد كده منشور عادى جداً ، آلاف المنشورات كل يوم بتطلع زيه فى كل قرية وكل بلد والهدف منها أن تقوم الصداقة بين الرئيس والمرءوس (وهو ينظر ببرود إلى حمدى) وأن تزال الفوارق بين الطبقات (ببطء وهو يخص حمدى بحديثه) وأن تتحقق الديمقراطية على جميع المستويات . وأظن ده هدف من أهم الأهداف .

حمدى : يامنافق عاوز تستخدم أعظم شعار ظهر فى حياتنا سلاح للتهديد

(المأجور ــ المصدر ــ صـ ١٩)

وفى نهاية المسرحية وبعد تجربة المواجهة يخرج حمدى بهذه النتيجة :

حمدى : عم جيد أعمل إيه ؟ لابد من لغة جديدة ، ألفاظ لها معنى واحد لايستطيع المحتال ولا المنافق ولا المأجور إنه يستعملها ، ألفاظ لم تحترف الدعارة على كل فم تبدو مضبوطة .

(المأجور ــ المصدر صـ ٧٧)

وخطاب السلطة ــ كما يلاحظ زيما ــ يحتكر التوصيف والتصنيف ، على هذا النحو :

الوافد : مايمكن أنا كمان ثورى وتقدمى إذا قورنت بالظروف التاريخية المحيطة بى

المسئول : ماعنديش تعليمات بخصوص الموضوع دا

الوافد : يعنى إذا جاتلك تعليمات أبقى ثورى ؟

المسئول : طبعا

الوافد : وتقدمى ؟

المسئول : طبعا

الوافد : وعظيم ومجيد وخالد ؟

المسئول : طبعا

الوافد : بصرف النظر عن الظروف التاريخية المحيطة بى ؟

المسئول : الواضح إنك مش جعان .

(الوافد ــ المصدر صـ ١٤٦)

الأمر فى نظر المسؤول طبيعى غير قابل للتساؤل ، بل إن التساؤل مضيعة للوقت . والتعليمات هى القول الفصل من وجهة نظر المسؤول . وفى الوافد أيضا نلاحظ سمة أخرى من سمات خطاب السلطة فى هذا الحوار حول وظيفة الضغط على « الزرار » :

المسئول : لا أنت آخر واحد يصلح لهذه الوظيفة

الوافد : (ساخرا) والله العظيم ؟ !

المسئول : قطعاً

الوافد : أديك عشر سنين من عمرى لو قلت لى ليه

المسئول : **(فجأة يقفز فوق المقعد الآخر ويخرج ورقة من جيبه ويمسك بيده شيئا وهمياً وكأنه ميكرفون ويتلو بصوت مرتفع أكثر مما يجب)** نوع ٤ فصيلة ٢ مجموعة ٧ الوارد فى القواميس تحت اسم .. تحت اسم **(يتعثر فى القراءة)** مش مهم ، فاقد لعلاقاته الزمانية والمكانية ، مقطوع الاتصال بالتطور التاريخى الحتمى الذى يحدد العلاقة بين الجسم المتحرك والسرعة والزمن الواقع بينهما ، مصاب بأمراض متعددة ، كلها لاتعالج إلا فى مصحات الأمراض المستعصية ، هو جسم ستاتيكى خامد والطاقة الكامنة داخلة لايمكن تحويلها إلى طاقة حركة ، والجهد الكهربى العالى فيه وهو يصل إلى ١٥٠ ألف فولت يستهلك داخله فى دوائر استقطابية وتيارات عشوائية حول الأعمدة الأساسية التى تمثل الفكر والحركة دون تحوله أولا إلى حركة **(يطوى**

الورقة ويخاطب مباشرة) لأن أى واحد يقدر يقنعك بالضغط على الزرار لأنك بدافع الإنسانية أو الشفقة ، وهى عند التحليل النهائى ليست إلا مواقف فردية معادية ، يمكن تضغط على الزرار لأنك بدافع عدم الاقتناع وهو فى الحقيقة عجز عن الخضوع لأى نظام أو التزام يمكن تكسر كل القوانين وتحطم القواعد وتضغط على الزرار لأنك فى كل لحظة عندك شعور متضخم بذاتك ، إنك فوق العامة إنك نادر . إنك غاية فى الأهمية (يطوى الورقة وينزل من فوق المقعد) .

(الوافد ـ المصدر ص ١٤٥)

يتكون هذا الحديث من جزئين : الأول تقرير «علمى» يقرأه المسؤول ، والثانى هو تعليق المسؤول ، والجزآن موضوعهما تحليل شخصية الوافد ويمكن تفسير هذا الحديث حسب الزاوية التى ننظر إليه منها :

(أ) التقرير إيهام بالعلمية ، حيث يستخدم العلم لتحقيق سلطة الخطاب وإرهاب المخاطب ، وكذلك يمكن النظر إلى تعليق المسؤول .

(ب) التقرير علمى «حقيقى» عن شخصية الوافد ، يستخدم لغة الفيزياء خاصة نظرية توليد الكهرباء من الأعمدة البسيطة حيث يتجمع غاز الأيدروجين على أحد الأعمدة فيقاوم مرور التيار وتسمى هذه الظاهرة بالاستقطاب Polarization — وهو المصطلح الذى يستخدمه التقرير — حيث تشكل هذه الفقاعات دوائر كهربية صغيرة تقاوم التيار الرئيسى . والتقرير يجعل الأعمدة الأساسية فى هذا المولد البسيط الفكر والحركة واستحالة تحول الفكر إلى قوة دون تحوله أولا إلى حركة . وذلك توصيف لانفصال الفكر عن الفعل . وهى إحدى مشكلات المثقف صاحب سؤال الحرية فى مسرح ميخائيل رومان .

(جـ) التقرير إيهام بالعلمية وتعليق المسؤول هو الحقيقة . يبرز هذا التعليق فكرة التشيؤ والتنميط و اللاإنسانية التى تتبناها السلطة بإدانتها لأى موقف فردى .

وذلك هو منهج اللوكاندة ذاتها وشرط عضويتها ، «فالآلاف بياكلون أكلًا موحداً من «أربع قزانات . كل قزان علو العمارة ومن كل قزان غرفة . خضار ورز وسلطة وفاكهة وحتة لحمة . الألوف بياكلو كده . كل واحد زى التانى زى التالت زى الرابع» (الوافد — المصدر ص ١٢٧) ومع ذلك فهناك وجبات ممتازة للأعضاء المتميزين بشرط التعاون مع اللوكاندة ! ووصف طريقة الطعام تحيلنا إلى نظام السجن و«القشلاق» (معكسر الجنود) حيث «النظام» «القانون» الذى لا يسمح بأى رأى فردى كما يشير تعليق المسؤول .

ويمكننا أن نمضى فى اكتشاف العلاقات الدالة على طبيعة خطاب السلطة غير الإنسانى / الآلى / المتولد عن تشيؤ المتعاملين مع السلطة من ملاحظة النص المرافق الذى يصف الشخصيات بعدم الانفعال والجمود ، والبرود والآلية ، والأداء المرتبط ، بالميكرفون حيث يتلو بصوت مرتفع أكثر مما يجب ، أداء فى قالب سلطوى ارتبط بالخطاب الدكتاتورى ، وهو أداء معنى بسلطة الشكل الذى هو ، بدوره ، شكل من أشكال السلطة .

ويمكن إجمال تقنيات لغة خطاب السلطة فيما يلى :

١ ـ جمل قصيرة قاطعة .
٢ ـ لغة محايدة تستخدم الخطاب العلمى .
٣ ـ التغير السريع فى النبرة من انفعال إلى فتور وبرود. فالانفعال ليس سوى قناع كما ذكرنا سابقا .
٤ ـ الأداء بدون انفعال .
٥ ـ لهجة خطابية تستخدم كلمات لها صفة التعميم .

ولعل إدراك ميخائيل رومان لطبيعة هذا الخطاب الذى يعتمد على مراوغة الكلمات هو ما جعله يصيغ سؤال الحرية بواسطة الأداء الصوتى والحركى كما رأينا فى تحليل النص المرافق .

٦ ـ مفهوم الحرية فى مسرح ميخائيل رومان

كانت أغلب أشكال الخطاب المسرحى فى الستينيات — كما أسلفنا القول — موجهة إلى الحاكم والجمهور من ناحية ، وعظية من ناحية أخرى ، بيروقراطية ، بشكل مجرد عام . . ولما كانت مخاطبة الحاكم مباشرة أمراً غير ممكن بسبب المجموعة المحيطة به التى تحجب عنه الرؤية — فى تصور كتاب

المسرح — فقد كان التخاطب من فوق خشبة المسرح هو وسيلة الكتاب للوصول إلى الزعيم . وقد أدت هذه الرؤية إلى ظهور تقنيات خاصة ، أهمها الخطبة الانفرادية (التى اصطلح على تسميتها بالمونولوج) والتى يقف فيها البطل وسط مشهد لا يتحرك فيه سواه ، ناصحاً الحاكم أو معلماً الجمهور . وقد سادت هذه التقنية بناء على نسق آخر هو نسق البطل المخلص ، الذى يلتحم بالشعب ويقوده نحو الخلاص . وهو نسق ينبع من أن الفرد قادر على تحويل التاريخ ، ذلك فى رؤية موازية لبنية المشروع القومى فى الستينيات الذى قاده عبد الناصر . ومن هنا كان المونولوج (وبعض تقنيات بريشت، خاصة تقنيات الراوى والكورس وللسرح داخل المسرح) أسلوبا مسرحياً متولداً عن رؤية الفرد المخلص والحاكم المعزول ورؤية الكاتب لنفسه باعتباره معلماً وواعظا . وقد كان المؤلف المسرحى صاحب الكلمة ، هو صاحب المكانة الاجتماعية الرفيعة فى الستينيات ، خاصة من كان قادراً على التعامل مع سلطة أجهزة الدولة الرقابية ، وغير متناقض معها تناقضا رئيسيا يؤدى إلى نفى مسرحه .

ومن اللافت للنظر أن ميخائيل رومان لم يلجأ إلى هذه التقنيات فى مسرحه ، فلم يستخدم التقنيات البريشتية فى أغلب نصوصه ، فقد استخدمها فى مسرحيتين فقط هما (الليلة نضحك) و (ليلة مصرع چيفارا العظيم) وهما مسرحيتان تعليميتان شارحتان لبعض الأفكار والنظريات السياسية . الأولى تشرح فكرة أجهزة الدولة الأيديولوجية (القانون ، التعليم، الفن ، الإعلام) والقمعية (الشرطة) ودورها فى السيطرة وتثبيت أركان الدولة . والثانية توضح فكرة الاستعمار العالمى الجديد لدول العالم الثالث . والمكان فيهما مكان عام — مقدس ؛ فى الأولى « يمثل ميدانا أو فسحة من الأرض بين الدور الغنية أو القصور (. . . .) هو فى الواقع الحديقة الواسعة الملحقة بقصر السلطان . . (الليلة نضحك ـ المصدر ص ١٠) وفى الثانية : حانة هى العالم والتاريخ الانسانى كله « كوستا : . . . مرحباً بكم فى محلكم المختار ، ذى الماضى المجيد والعمر المديد والمستقبل السعيد » (ليلة مصرع چيفارا العظيم ـ المصدر ص ٥) . وأما الخطبة الانفرادية — أو المونولوج — فقد استخدمه ميخائيل رومان بكثرة فى مسرحه . ولكن استخدامه له لم يكن نابعاً من الرؤية نفسها التى نبع منها الخطاب الستينى الغالب فى تلك الفترة .

وإنما هو تقنية تتناقض معرفيا مع هذه الرؤية (الحاكم المعزول — البطل المخلص — الكاتب المعلم) فإن كان مسرح الستينيات يؤكد ضرورة التحام البطل المخلص بالشعب ، فى أنضج نماذجه وعياً عند محمود دياب ، فإن مسرح ميخائيل رومان كان يتساءل كيف ؟ وما طبيعة ذلك البطل المخلص ؟ ومن أين يأتى ؟ وهل يسمح الواقع الاجتماعى والسياسى بظهور هذا الفرد ؟ وهل الخلاص يجىء على يد فرد ؟

وقد قدم ميخائيل رومان فى مسرحه دراسة وافية لهذا الفرد ، الطامح للحرية ، والذى يقف المجتمع والنظام السياسى أمامه حائلاً وعائقاً لهذا الطموح ، فكشف عن دوافعه ووعيه وخوفه وتردده وعدم تكاتف الناس معه ، بما فى ذلك دائرته الضيقة التى كانت تتخلى عنه ، بل أحيانا تكون متواطئة مع النظام الذى يتمرد عليه . كذلك يكشف عجز هذا الفرد عن الحلم ، والحب ، وشعوره بالضياع والتشيؤ وفقدان الإرادة . لقد أعطى ميخائيل رومان لهذا الفرد الفرصة فى أن يقول كل ما يريد قوله عن نفسه ، فى صورة مونولوجات ، ناتجة عن لحظات مصيرية فى حياة الشخصية .

ولقد أعطى ميخائيل رومان كل شخصياته الحق فى أن تتكلم فى خطب انفرادية — أو مونولوجات ، ولم يقتصر ذلك على البطل الذى اعتنى به الخطاب الستينى الغالب . واعتنى مسرح ميخائيل رومان بمكان الاختيار والتجربة لقياس المسافة بين القول والفعل والكشف عن مفهوم هذا البطل الفرد لفكرة الحرية ، وهى الاختيارات التى تنتهى غالبا بالفشل . وحتى فى الزجاج ، عندما ينجح حمدى فى إثارة الجماهير بعد مونولوجه الأخير الذى يصفه النص المرافق بأنه « يشبه أمر التعبئة العامة » ، فإننا لا نعرف أين ستذهب هذه الجماهير ، ولا تنتهى المسرحية عند هذا الخروج الجماعى — كما انتهى العرض المسرحى الذى أخرجه عبد الرحيم الزرقانى عام ١٩٦٨ على مسرح الحكيم[١٢] — بل تنتهى بمصالحة بين حمدى وزوجه والعودة إلى البيت ! . وهى النهاية التى احتار النقاد أمامها ، فقال أحدهم:« وقد حاولت أن أجد أى معنى لهذه النهاية يستقيم مع شخصية حمدى كما رأيناها فى هذه المسرحية أو ما سبقها ، فلم أوفق »[١٣] ، وكذلك « نهاية مصنوعة وفاترة فى النص المطبوع »[١٤]. ورأى أحد النقاد هذه النهاية على أنها بمثابة تخل من المثقف « المعزول عن ذاته

بحصره وعجزه عن التعبير »[١٥] عن جماهيره التى أنقذته من هذه العزلة ، « حتى إذا اكتمل الخلاص وعثر على ذاته الطاهرة من جديد تركهم ومضى مع زوجته »[١٦] . وبرغم وجاهة هذا التحليل ، فإنه ينبع من المعيار نفسه الذى يرى البطل « الكامل » فى التحامه بالشعب والجماهير ، حسب الرؤية الستينية الشهيرة . إن ثورة الفرد فى مسرح ميخائيل رومان ثورة محدودة ، ثورة فى غرفة كالسجن ، تتهاوى فيها الأشياء القديمة ، ولا يدعمها التاريخ — الماضى ، فالماضى متهالك وفى الوقت نفسه يسيطر على الحاضر مما ينفى المستقبل ، خاصة إذا كان المستقبل مرهوناً بهذا الفرد ابن هذه الشريحة الاجتماعية (البرجوازية الصغيرة) فهى (برجوازية صغيرة بترقص على السلم ، لا اللى فوق عاوزين يشوفوها ولا اللى تحت بيعبروها » (المأجور — المصدر ص ١٣) ووضعها هذا الذى يسبب تناقضها هو نفسه الذى نفى مهمتها الثورية .

هذه الرؤية الخاصة للفرد ، المخالفة للرؤية الشائعة فى مسرح الستينيات ، هى الرؤية التى شكلت تقنيات المسرح عند ميخائيل رومان ؛ فقد أسقط كل الأبطال (وأشباه الأبطال) الذين تصوروا أنهم قادرون على تحقيق حريتهم ، بعيداً عن معطيات الواقع المشروط بزمان ومكان . فالحرية فى مفهوم ميخائيل رومان ليست حرية مطلقة ، بل هى حرية مشروطة بالزمان والمكان . والبطل الذى يظن نفسه حراً خارج هذه الشروط ، هو فرد فاقد لعلاقاته الزمانية والمكانية ، حتى لو كانت تلك الحرية هى حرية الحلم . فالأحلام يجب أن تكون شرعية . وهذه الرؤية هى التى تدعونا لأن نرى ميخائيل رومان كاتبا يدعو إلى دراسة الواقع بدءا من واقع الفرد ، ومن هنا جاء اهتمامه بمكان هذا الفرد اليومى (كما يدلنا المنظر المسرحى) وبردود أفعاله وانفعالاته (كما يدل اهتمامه بالنص المرافق) وبأقواله وحديثه لنفسه وللآخرين (المونولوج أو الخطبة الانفرادية) ، فلم يتخذ مسرح ميخائيل رومان « بطلا » براقا ، يلعب على أحلام المتلقى ويمنحه وهما بالثورة « فينفى الثورة »[١٧] . ولكنه قدّم نموذجاً لمسرح بطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات . ونفى عن نفسه صورة البطل « الكامل » الذى احتفلت به أغلب الخطابات المسرحية فى الستينيات . إن أحد نقاد ميخائيل رومان يصف حمدى بأنه بطل ناقص أو مشروع بطل[١٨] . ورغم إدراك الناقد لزيف البطولة التى يدعيها حمدى فإن وصفه بالناقص يشكل معيارا وحكماً بالقيمة استناداً إلى بطل آخر ، جماهيرى ، يلجأ للناس والشعب ، كما تقول المؤسسة المسرحية فى الستينيات (نصوصاً مسرحية ونقدية) البطل الملحمى الحامل للقيم المجردة وللأفكار العامة ، أو المثقف المغدور به نتيجة براءته ، أو المغامر الشهيد باعتباره المخلص القادم الذى ينتظره الشعب . وهى رؤية متسقة مع الخطاب الأيديولوجى الرسمى فى الستينيات ، فقد كان خطابا معنياً بتنميط الفئات الاجتماعية (الفلاح والعامل والجندى والطالب والموظف والمثقف) وتجريدها فى خطاب عام سلطوى ، يملك حق التوصيف والتصنيف . ويجمع كل هؤلاء فى صيغة قوى الشعب العاملة ، ثم يجردها أكثر حينما يصفها بكلمات « الشعب » أو « الأمة » ثم يزيد درجة التعميم بعد ذلك بوصف الشعب بأنه عربى ، والأمة عربية (والتليفزيون عربى والاتحاد الاشتراكى « عربى ») . ويبدو هذا التعميم كذلك فى الرسوم التى كانت تتبناها المصالح الحكومية والمدارس والصحف فى تجسيد هذه الأنماط . وهو ما يشير إليه ميخائيل رومان فى وصف المنظر المسرحى فى **الوافد** :

> توجد لوحة زيتية جميلة لعامل مفتول العضل وأخرى لراقصة باليه أو باقة ورد أو وجه فلاحة معصوبة الرأس . ولكن المكان مع هذا لا يتصف بالجمال أو التناسق كأن كل هذه الأشياء يجب أن توجد فى الغرفة .
>
> (الوافد — المصدر ص ١١٧)

ويتماثل خطاب معظم المسرح الستينى مع هذا الخطاب السياسى . فقد جعل البطل ممثلا للشعب وحاملاً لآلامه فى الحرية والعدل الاجتماعى وهو المستأثر بالحديث ، وهو صاحب معظم المونولوجات فى النص المسرحى (حيث النص المرافق ليس أساسيا فى النص المسرحى) وخطابه خطاب مثالى يجرد القيم ويتعامل معها باعتبارها عناوين لموضوعات كبرى . أما فى مسرح ميخائيل رومان، فإن الشخصية تتحدث عن نفسها ، وأزمتها ، وأحلامها ، ومطالبها الحياتية دون أن تفقد كونها علامة للشريحة الاجتماعية التى تمثلها . وهى رؤية غير مثالية ، إن صح القول ، رؤية تبدأ من الواقعة اليومية لتدل على الفكرة أو المجتمع ، أو النظام السياسى ، وليس العكس .

ولعل تلك الرؤية الكاشفة التى تضع يدها على كثير من مشكلات المجتمع الحقيقية وردها لطبيعة المجتمع والنظام السياسى ، هى السبب فى منع معظم أعمال ميخائيل رومان من العرض على خشبة المسرح الستينى[١٩] بل منعها من النشر .

المصادر :

أعمال ميخائيل رومان :

« الدخان » و « الزجاج » : سلسلة مسرحيات عربية ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١ فبراير ١٩٦٨ . قدم لهما فاروق عبد الوهاب .

« الليلة نضحك » و « الوافد » : سلسلة « المسرحية » ، تصدر عن مجلة المسرح ، بدون تاريخ ، ولكن المراجع تشير إلى أنها نشرت فى مايو ١٩٦٦ .

ليلة مصرع جيفارا العظيم : مسرحيات عربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

إيزيس حبيبى : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ، ١٩٨٦ . قدم لها فاروق عبد القادر .

الخطاب : مجلة المسرح ، مايو ١٩٦٧ ص ص ٩٠ — ١١٢ قدمت لها المجلة بحوار مع ميخائيل رومان أجراه فاروق عبد الوهاب .

المأجور : نسخة على الآلة الكاتبة . من المكتبة الخاصة بمحمود حامد وابراهيم حامد .

الهوامش :

١ ــ انظر : « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوى ، روزاليوسف ، الكتاب الذهبى ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٢٢ والجملة على لسان « وائل » أحد أعضاء جماعة الفتوة المعارضة .

٢ ــ الفتى مهران ، مرجع سابق ، ص ٢٦ .

٣ ــ انظر سامح مهران « المسرح بين العرب وإسرائيل » دار سيناء للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ . الذى يرى أن نموذج دولة الطغيان الشرقى (حاكم — فئة بيروقراطية — شعب) هو المفسر لسلطة يوليو ، وأنه المنتج لرؤية الحاكم المعزول فى مسرح الستينيات . ويدلل على ذلك بتحليل ثلاث مسرحيات هى « بلدى يابلدى » ، « إنت اللى قتلت الوحش » ، « باب الفتوح » ، وبصرف النظر عن اختلافنا مع تحليله السياسى لسلطة يوليو ومع تعميمه للنتائج على كل مسرح الستينيات ، فإن تحليله لهذه المسرحيات يثبت لها هذه البنية .

٤ ــ فاروق عبد القادر « الرقابة وترويض المسرح المصرى » ، مجلة إبداع ، مارس ١٩٩٢ ، ص ٥٨ ؛ وأيضا فى مقدمة إيزيس حبيبى المصدر ص ٢٦ .

٥ ــ عن مفهوم التصدر راجع كير ايلام سيميوطيقا المسرح والدراما وفصل بعنوان « العلامات فى المسرح » ترجمة سيزا قاسم ضمن كتاب « أنظمة العلامات — مدخل إلى السيميوطيقا » دار إلياس العصرية — القاهرة ١٩٨٦ ص ص ٢٣٩ — ٢٦٢ .

٦ ــ انظر :

Patrice Pavis « Languages of stage» P. A. J. P. New York, 1982, P 29

٧ ــ حازم شحاتة الشاطر حسن والدرجة الصفر للعلامة : مجلة المسرح ، العدد الثلث ، يوليو / سبتمبر ١٩٨٧ .

٨ — كير إيلام ، مرجع سابق ص ٢٤١ .

٩ ، ١٠ ، ١١ — انظر بييرزيما « النقد الاجتماعى — نحو علم اجتماع للنص الأدبى » ترجمة عايدة لطفى ، مراجعة أمينة رشيد ، سيد البحراوى/دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة — باريس ، ١٩٩١ ص ٢٠١ .

١٢ ــ فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ .

١٣ ــ فاروق عبد الوهاب فى « مقدمة الدخان والزجاج » المصدر ص ٤٠ .

١٤ ــ فاروق عبد القادر ، « مقدمة إيزيس حبيبى » المصدر ص ٢٥ .

١٥ ، ١٦ ــ سامى خشبة « قراءة فى أعمال ميخائيل رومان — حمدى مشروع البطل الناقص والمهزوم » مجلة المسرح العدد ٦٦ أكتوبر ١٩٦٩ ص ٢٩ .

١٧ ــ فاروق عبد القادر ، مقدمة إيزيس حبيبى » — المصدر ص ٤٠ .

١٨ ــ انظر سامى خشبة ، مرجع سابق ص ٢٩ .

١٩ ــ انظر فاروق عبد القادر مرجع سابق ، ص ٥٨ وقوله « لعل أكثر الكتاب الذين عانوا من عنت الرقابة كاتبان هما ميخائيل رومان ، ومحمود دياب » .

• آفـاق نقـدية

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتى قال بعض أهل اللغة : أظنها من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه» .

الإمام الزمخشرى

جماليات الكذب

عبد الله محمد الغذامى

١ ــ تكاذيب الأعراب :

«قال أبو العباس وهذا باب من تكاذيب الأعراب :

. . . . . تكاذب أعرابيان فقال أحدهما : خرجت مرة على فرس لى فإذا أنا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها ، فإذا قطعة من الليل لم تنتبه فمازلت أحمل بفرسى عليها حتى أنبهتها ، فانجابت .

فقال الآخر : لقد رميت ظبيا مرة فعدل الظبى يمنة ، فعدل السهم خلفه ، فتياسر الظبى فتياسر السهم خلفه ، ثم علا الظبى فعلا السهم خلفه ، فانحدر عليه حتى أخذه»[١] .

٢ ــ الكلمة المشكلة (سؤال المصطلح) :

هذه الحكاية تواجهنا بأسئلة عميقة مهمة ، حول جماليات القول ، وعن علاقات النص وسياقاته ، بوصف النص أداة اتصالية لا أقول إنها تعبر عن صاحبها وتكشفه لنا فقط ، بل إنها تتدخل فى تشكيل هذا القائل مثلما تتدخل فى تشكيل المتلقى . ومن هنا فإن (النص) يصبح مهما وخطيرا فى الدرجة نفسها . ولكن لن نتمكن من ملامسة خطر النص وأهميته إلا من خلال تشريحه تشريحا نصوصيا بهدف فهمه أولا ثم تفسيره بعد ذلك .

ولكى نفهم هذا (النص) لابد لنا من الوقوف على مصطلحاته الأساسية وبالتحديد مصطلح (تكاذيب) ، وبعد ذلك نأخذ بتشريح النص ثم الانطلاق منه لتوصيف السياق الفنى الذى ينفتح عنه (المخيال الشعبى) بوصفه ناتجا نصوصيا يتمثل فى هذا النص الأدبى الطريف جداً والمهم جداً والجادّ جدا ، المسمى (تكاذيب الأعراب) حسب اصطلاحات أبى العباس المبرد وغيره من أوائل اللغويين والأدباء .

ونحن لو تصورنا حالنا فى وضع من يستقبل هذه الحكاية ويستمع إليها ، لتبادر إلى أذهاننا فورا جواب تقليدى يتواتر على الألسنة كلها فى مثل هذه الحالة ، وهو أن نقول إن هذا كلام فاض يقوله أناس فاضون .

هذا هو الجواب التقليدى الذى نجابه هذه الحكاية به .

إنه جواب يحمل فى دلالته الصريحة معانى الاستهزاء والازدراء ، وهذا هو مقصد صاحب الإجابة ، غير أن الدلالة الضمنية[٢] لهذه الإجابة ليست بالبعيدة عن الصواب إذ إن الفاضى لغة هو المتسع[٣] . ولا ريب أن هذه الحكاية فاضية بمعنى أنها متسعة وأنها ذات (فضاء) فسيح من الدلالات

والإشارات والاحتمالات الممكنة مما يفتح مجالا غير محدود للنظر وإعادة النظر ، وللتفسير وإعادة التفسير . وفضاء النص هو ما سنسعى إلى الدخول فيه والبحث فى مجرّاته غير المتناهية . وإن وصف هذا النص بأنه (كلام فاض) يشير إلى حقيقة غائبة **تؤدى إلى الرفع من شأنه بدلا من مرادها الظاهرى الساخر** والملغى .

وأول فضاءات النص هو مصطلح (الكذب) ، هذه الكلمة المشكلة ــ كما يقول الإمام الزمخشرى ــ التى تعنى الشىء ونقيضه فى آن ، مثلما تدل على الاحتمالات الدلالية المتنوعة مما يجعلها كلمة متوترة ذات معان غريبة ولذا فهى تصبح (الكلمة المشكلة) ، ولابد حينئذ أن تصبح التكاذيب أيضا مشكلة ، ويكون هذا الفن فنا إشكاليا لأنه من مصدر إشكالى ، ولسوف نواجه نحن هذه التوترات النصوصية مع تقدمنا فى خطوات التشريح والقراءة .

ومثلما رأينا أن جملة (كلام فاض) يتم استخدامها ونحن نقصد بها معنى لا نشك فى دلالته ، ولكنها هى تتجه نحو دلالة أخرى غير ما نرومه منها ، والدلالتان هنا تتناقضان وتتعارضان ، وكذلك هى كلمة (كذب) التى نستخدمها بمعنى نتفق عليه ولا نشك بدلالته ، لكنها تقترح وتفتح لنفسها مجالا دلاليا مختلفا ومناقضا لما كنا نتصور . ومن هنا فإنها تشاكس قناعاتنا كلها حول المعنى المتفق عليه . ولهذا فإن الزمخشرى يقع أمام هذه الكلمة حائرا محتارا ، فيصفها بالكلمة المشكلة أولا ، ثم ينقل رأى من رأى أنها كلمة من موروث مضى ومضى معه أهله ومن له علم بذلك الموروث ، وهو بذلك يشير إلى خطورة هذه الكلمة وإلى أهميتها وأهمية (الفضاء الدلالى) الذى تتداخل معه وفى ذلك يقول محددا ومثيرا لإشكالية المصطلح :

«هذه كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل ، حتى قال بعض أهل اللغة : أظنها من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه»(٤)

ولا ريب أن الزمخشرى هنا لا يقصد حرفية الحكم بأن الكلمة ودلالتها قد انقرضت ، ولكنه فقط يشير إلى درجة الاضطراب الدلالى حولها ، مما يجعلها كلمة مفتوحة على مختلف أنواع التأويلات والتفسيرات ، وكل تفسير إن هو إلاّ اجتهاد يسلك طريق الاحتمال والإمكان ــ كما يقول ابن فارس ــ الذى وقف موقف المحتار من هذه الكلمة أيضا(٥) .

وهذا الاضطراب الدلالى يبلغ حدّا تسقط معه شروط المعنى المقنن ، فكلمة (كذب) تشير إلى جدول دلالى متنوع ومختلف ، بل إنها قد لا تعنى أى معنى ، وإنما تشير فقط وتكون علامة حرة لا يقيدها أى قيد ، وفى ذلك قال الشيخ أبو على الفارسى عارضا المسألة عرضا منطقيا : «الكذب ضرب من القول ، وهو نطق ، كما أن القول نطق ، فإذا جاز فى القول الذى الكذب ضرب منه أن يتسع فيه فيجعل غير نطق ، جاز فى الكذب أن يجعل غير نطق»(٦) . فالكذب ــ إذن ــ صوت لغوى مطلق الدلالة أشبه ما يكون بلغة الصمت ولغة الحيوانات التى تدل دلالة مبهمة ، لا يفك لغزها إلا بالتأويل والتفسير .

وهى مثلما تكون صوتا مطلق الدلالة فإنها أيضا تكون كلمة قاطعة الدلالة ، وتأتى (كذب) بمعنى وجب ، ومن ذلك ما يروى عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى قوله :

«كذب عليكم الحج ، كذب عليكم العمرة ، كذب عليكم الجهاد . ثلاثة أسفار كذبن عليكم ؛ أى وجب عليكم ، وجب عليكم . ومنه قوله : «كذبتك الظهائر ، أى عليك بالمشى فى حرّ الهواجر» . ومنه الحديث الشريف «فمن احتجم فيوم الخميس والأحد كذباك . . . إلخ» ، أى عليك بهما(٧) .

هذا معنى من معانى (كذب) فيه تحديد وحصر ، يقابل ما قاله الفارسى عن الدلالة المطلقة والإشارة الحرة . ومن باب إمعان الزمخشرى فى مداخلة هذه الكلمة وملاحقتها ، ليس لحل مشكلتها ولكن لإظهار هذه المشكلة وإبرازها ، فإنه يلجأ إلى ملاحظة سياق الكلام ، ولذا يحاول طرح تصور جرىء ينافس التأويلات السابقة فيقول واصفا قوله بأنه هو الـ قول :

«عندى قول هو القول ، وهو أنها كلمة جرت مجرى المثل فى كلامهم . . . . . والمراد بـالكذب الترغيب والبعث ، من قول العرب : كذبته نفسه إذا منته الأمانى وخيلت إليه من الآمال ما لايكاد يكون . وذلك ما يرغب الرجل فى الأمور ، ويبعثه على التعرض لها . ويقولون فى عكس ذلك : صدقته نفسه ، إذا ثبطته وخيلت إليه المعجزة والنكد فى الطلب . ومن ثمت قالوا للنفس الكذوب»[8] .

والزمخشرى هنا يقدم لنا كلمة ذات قيمة دلالية وفنية وأخلاقية عالية جدا ، على حين تكون كلمة (صدق) أقل دلالة وأضعف . ذاك لأن كلمة (كذب) ذات طاقة تفعة لأنها تحمل القدرة على التخييل وخلق الأمانى مما لا يكاد يكون ، هذا هو مايرغّب الإنسان ويبعث فيه حس الابتكار والحركة ، وتلك هى دلالة الترغيب والبعث التى تجعل النفس موصوفة بأنها (الكذوب) أى الراغبة المنبعثة والعامرة بالخيال الحى والأمانى الدافعة . بينما (الصدق) يحمل هنا وفى مقابل ذلك دلالات التثبيط والتقاعس ، فإذا صدقت النفس مع صاحبها أفضت به إلى الركود ، وإذا كذبته دفعت به إلى الابتكار والانتعاش والبعث . هذا هو القول الذى هو القول ، الذى بلغ مبلغا جماعيا حيث صارت الكلمة المشكلة بمنزلة (المثل السائر) . والأمثال هى لغة جماعية تنطلق بلسان الأمة وبضميرها وتعبر عن اللا شعور الجمعى فيها ، وكأنما كلمة (كذب) تعبير جمالى لحس بشرى ولغوى شامل مثلما الأمثال ــ حسب ما يقول الإمام الزمخشرى وغيره من اللغويين ــ.

ومثلما جاءت (كذب) بمعنى وجب ، فإنها تتضمن دلالات التنشيط والبعث النفسى ؛ فالقول : ليكذبك الحج أى لينشطك ويبعثك على فعله[9] .

ومن مدخل التنشيط والبعث النفسى تأتى دلالات أخر تشير إلى مفهوم التمثيل والتخييل الجمالى . ومنها صورة الحيوان الوحشى إذا جرى شوطا ثم وقف لينظر ما وراءه ، فإن فعله هذا وما فيه من حركة وتحفز يأتى من باب (التكذيب) ؛ فيقولون كذّب الوحشى ويقصدون به تلك الصورة المتوثبة وما فيها من حركات متوالية فى الجرى والوقوف والنظر إلى الخلف ، وهذه مجموعة من الأفعال تصهرها كلها كلمة واحدة ولكنها ذات دلالات تتنوع وتختلف .

ويأتينا الفيروزبادى بصورة أخرى تماثل هذه بحيويتها وتزاحم الأفعال فيها ؛ وهى صورة الإنسان الذى (يصاح به وهو ساكت يُرى أنه نائم)[10] ، وهذا هو (الإكذاب) . ويقال للإنسان الذى هذه حاله (قد أكذب) . ومن هنا تكون الكلمة ذات دلالة احتفالية وذات بعد تصويرى وتخييلى ، فيها من الزخرفة والبريق مثلما من تنوع الدلالات وتعدد الأفعال ؛ ولذا صار عندهم نوع من الثياب المزخرفة تسمى (الكذّابة) يلبسها الناس وهى : (ثوب منقوش بألوان الصبغ كأنه مَوْشِىّ)[11] .

وبذلك تكون دلالة (الإغراء) من مضامين معنى هذه الكلمة لدى العرب ــ كما يقرر ابن فارس[12] . وصار من أسماء النفس وصفاتها الكذوب والكذوبة لارتباط النفس بالأمانى والمطامح . ويأتى الكذب مرادفا دلاليا للخيال مثلما كان دالا على التخييل ، ومن ذلك جعلهم ما تراه النفس تخييلا من باب التكذيب النفسى ، بمعنى الاستنباط الخيالى (فيقولون كذبتك عينك : أرتك ما لاحقيقة له) قال الأخطل :

كذبتك عينك أم رأيت بواسط
غلس الظلام من الرباب خيالا[13] .

فالكذب والخيال فعلان نفسيان وشاعريان ، تراهما العين من فوق حدود الواقع الماثل والحقيقة الحسية .

ومن هنا تكون دلالات هذه الكلمة المشكلة هى فى الإغراء والترغيب والبعث والتخييل ــ مثلما هى فى أشياء أخرى ــ وهذه جميعها دلالات تشير إليها الاستخدامات العربية القديمة ، والتفسيرات اللغوية لعلماء اللغة فى عصر التدوين وما بعده ، حتى وإن صار فى الأمر معنى من معانى الإشكال الذى جعلها (كلمة مشكلة) ، ولكن هذا أدخلها فى إطار الاحتمال والإمكان ، كما يقول ابن فارس ، مما يؤكد مفهوم إشارية اللغة ؛ ويؤكد أن كل كلمة هى حسب قول عبد القاهر

الجرجانى ـ مما يجرى مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشىء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه(١٤) .

ومن جريان اللغة فى إطار الاحتمال والإمكان ، وجريانها فى إطار السمات والعلامات ، ودلالتها على الشىء ونقيضه ، فإننا نجد عند البلاغيين والأدباء أيضا إشارات دقيقة تربط ما بين أدبية الأدب وكذب اللغة ربطا عضويا ، ويقولون فى ذلك ؛ أعذب الشعر أكذبه . وحينما قال آخرون إن أعذبه هو أصدقه تولى الإمام عبد القاهر الجرجانى تخريج هذه المقولة تخريجا يحفظ للأدب أدبيته ، ويحافظ على تراتب العلاقة فى اللغة ، من أجل تأسيس التخييل بوصفه أحد أفعال القول اللغوى ، إذا ما أراد القائل وجهة الأدب(١٥) .

ولهذا صار الكذب مادة شعرية بها يكون الشعر ، وفى ذلك يقول ابن فارس :

• (إن للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرا ، وذاك أن إنساناً لو عمل كلاما مستقيماً موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين أو يأتى بأشياء لا يمكن كونها بتة ، لما سماه الناس شاعرا ، ولكان ما يقوله مخسولا ساقطا)(١٦) .

فالكذب ـ إذن ـ ضرب من القول ، وهو من شرائط شاعرية الشعر ولهذا جعله أبو هلال العسكرى مرادفا جماليا للشاعرية حيث ينقل المقولة المأثورة عن بعض الفلاسفة الذى قيل له (فلان يكذب فى شعره ، فقال : يراد من الشاعر حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء)(١٧) .

وهو هنا يجعل الكذب بمعنى حسن الكلام فالكذب حينئذ هو فى القول الأدبى ، ولا يتحقق الجد فى الشعر إلا بالكذب ـ كما يقرر ابن فارس فى مقولة أخرى فى كتابه(١٨) .

وليس فى النفس شك أن هذه المعانى التى يقول بها هؤلاء العلماء هى من الناتج الدلالى لمعطيات اللغة . وهى معطيات تجعل كل كلمة وكل مصطلح مشكلة كما قال بذلك الزمخشرى صادرا عن حسه اللغوى الراقى وعن مهاراته فى التفسير ، ثم إنه يصدر عن تجربة غنية وثرية فى فهم النصوص وتذوقها وتشريح دلالاتها .

وهذا يعنى أننا أمام موروث هائل من الثقافة المفقودة والمعرفة الغائبة . وهذه النتف الأدبية التى نجدها فى المدونات ليست إلا قطرات من بحر • مما يوجب علينا الوقوف والتأمل ، ومن ثم محاولة القياس بربط الغائب على الشاهد .

فنحن أمام موروث (من الكلام الذى درج ودرج أهله ومن كان يعلمه) كما يقول الزمخشرى ، ونحن نعرف معرفة اليقين شهادة أبى عمرو بن العلاء عن تراثنا المفقود ، وهى التى قال فيها : (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير)(١٩) . ويكرر ابن سلام هذه الشهادة عن ضياع الأكثر . ويقول ابن فارس إن هذا هو كلام كل العلماء(٢٠) فى أننا قد فقدنا الكثير .

وهذه الشهادات تعنى أننا منذ عصر الرواية ثم عصر التدوين لا نملك ولا نقرأ ونفسر سوى (الجزء الأقل) من التراث . وبالتالى فإن هذا الأقل لا يصور لنا غير جزء من حقيقتنا ، وتظل هذه الحقيقة غائبة . ولن يتسنى كشفها إلا بإجراء حفريات معرفية داخل هذا القليل لنكشف من خلاله عن معالم ذلك الكثير الغائب .

ثم إن هذه الشهادات تشير إلى قضية مهمة جدا ، وخطيرة جدا ، وهى أننا حسب مصطلحات ابن فارس فى مجال معرفى يحكمه ويتحكم فيه عاملان مهمان ، هما عامل (الخلاف) وعامل (الاحتمال والإمكان) . وفى ذلك يقول ابن فارس :

(إنا نرى علماء اللغة يختلفون فى كثير مما قالته العرب فلا يكاد واحد منهم يخبر عن حقيقة ما خولف فيه ، بل يسلك طريق الاحتمال والإمكان)(٢١) .

وهذه نتيجة طبيعية لمشكلة ضياع الأكثر من الموروث . مما يجعل ما بين أيدينا ليس سوى علامة تشير إلى المفقود وتدل على الغائب . وهو هنا موروث غير قطعى الدلالة . وهذا ما يجعله فى دائرة (الاحتمال والإمكان) ، وتفسيره حينئذ لن يكون قطعيا لافتقاره إلى كامل البراهين . ومن هنا صار اختلاف علماء اللغة ، وصارت كلمة (كذب) كلمة مشكلة وكل الموروث الأدبى هو كذلك فى موضع الاحتمال والإمكان ، وفى موضع الاختلاف .

وتكون كلمة (الكذب) والتكاذيب مصطلحات مفتوحة ، ودلالاتها احتمالية وليست قطعية ، كما أنها تقوم على الاختلاف . وفهمنا لها سوف يكون مشروطا بتفسيرها تفسيرا

نصوصيا يقوم على أساس تفسير النص بالنص ، من خلال تشريح القول ، ومحاولة استنباط سياقاته النصوصية والمعرفية . وكما يقول العرب فإن البعرة تدل على البعير . وإن لنا أن نعرف الغائب بقياسه على الشاهد . ومن شأن الحفريات المعرفية أن تفضى إلى الكشف عن المطمور . ولذا فإن تحليلنا لهذه التكاذيب سوف يأخذ بنا نحو مباصرة ما وراء النص ، بعد أن رأينا أننا أمام مصطلح إشكالى نحتاج إلى سبر أبعاده ومراميه . وفى ذلك نكون كاشفين لجنس أدبى هو (التكاذيب) كما سنقول فى المبحث الخامس . ولكن قبل ذلك ومن أجل ذلك سنقوم بتشريح التكاذيب ، وبعده فى المبحث الرابع سوف نحيل ذلك كله إلى موقعه من سياق الفعل الأدبى ، والشعرى خاصة ، إن شاء الله .

٣ ــ تشريح الحكاية :

هذه حكاية تتداخل فيها مستويات الدلالة ما بين البساطة والعمق ، شأنها شأن الحكايات ، التى تقوم دوما على بناء مزدوج ظاهره البساطة وباطنه عميق وجليل . والحكاية هذه بوصفها قولا مأثورا تصبح نصا ، ومن الدلالات الجذرية لكلمة (نص) أنها تعنى الكشف والإظهار ؛ وكل نص هو تبيين وإظهار ــ كما يقول ثعلب فى مجالسه [٢٢] . ولكن النص لا يعطى قياده بسهولة تلقائية . إن كل نص هو بالضرورة نص شرود كما يعرف المتنبى . ومن هنا فإن النص يتراوح ما بين الكشف والإظهار وبين الشرود . فيظهر منه سطح بسيط ويغور منه أعماق معقدة . ولهذا فإن الدخول إلى العمق يحتاج إلى مخاتلة النص والتحايل عليه . وطريقنا فى ذلك هو أن نضعه بين محاور ثلاثة ، تدور حول فعل هذه الحكاية بوصفها نصا شاعريا ــ ولم أقل شعريا ــ وهى بذلك فعل مغاير ويختلف عن التأليف النثرى . وتدور المحاور ــ ثانيا ــ حول سؤال الأداة الفاعلة داخل الحكاية ، ثم سؤال الهدف المتجلى فيها .

٣ ــ ١ تتفتح هذه الحكاية على مشارف جملتها الأولى بقول الراوى : (تكاذب أعرابيان) . وهى جملة تشبه جملة العنوان : (تكاذيب الأعراب) ، وهاتان الجملتان يبدو عليهما أنهما من خارج النص ، وهما من كلام الراوى والمدوّن ، وبالتالى يصبح من الصحيح إهمالها . ولكن ذلك لو حدث سوف يحرمنا من أهم أسباب النص ووسائله إلينا . ذلك أن (تكاذيب/وتكاذب) هما الإشارات الأولية إلى (سياق) النص وإلى موقعه من الموروث الثقافى والنفسى لنا . كما أن كلمة (الأعراب) هى مؤشر إلى فئة بشرية ذات ثقافة متميزة . وهذا يعنى أننا أمام جنس أدبى هو التكاذيب ، وأن لهذا الجنس مبدعين خاصين ومتخصصين هم الأعراب . ولهذا يأتى الفعل (تكاذب) مشيرا إلى حالة إنشاء هذا الجنس الأدبى وصناعة التكاذيب ، ويأتى الأعرابيان:الفاعل والمنشىء . ويشعرنا هذا بأن الإنشاء هو إنشاء تلقائى وفورى . وحدوثه ونموه يتشكلان فى لحظة إنجازه .

كما أنه يشعرنا بأن الإنشاء فعل مشترك بين طرفين متساويين فى إحداث النص وإنشائه وتنميته . فهو ليس نصا يحدث من مؤلف فرد ويتجه إلى جمهور مطلق ، ولكنه نص يحدث بالمباشرة ، مباشرة الخطاب ومباشرة الاستماع . وهذا الاستماع ليس استماعا سالبا واستهلاكيا ، ولكنه شرط لحدوث النص وتناميه ، مع تبادل الأدوار فيما بين الإنشاء والاستماع . فالمنشىء يصبح مستمعا ، والمستمع يتحول إلى منشىء فى الوقت نفسه الذى تحدث فيه الحكاية .

والمبدع ــ هنا ــ يخاطب مبدعا مثله ، وفى هذا تغيير يتضمن تحديا عميقا لمفهومات نقدية وقرائية مثل مفهوم المؤلف ومفهوم المتلقّى . فنحن هنا لا نشاهد تلك الثنائية القاطعة والفاصلة بين صانعى النصوص ، إذ ليس لدينا مؤلف يختلف عن المتلقى ، ذاك لأن كل واحد منهما هو مؤلف ومتلقّ فى آن واحد . ولذا صار الحدث من خلال الفعل (تكاذب) الذى يعنى الاشتراك والمباشرة ، والنص ينتج عن هذه المشاركة ، ولو حدث أن ألغينا أحدهما لتحول الفعل من «تكاذب» إلى كذب أو إلى قال وتحدث وذكر . . . وما إلى ذلك من أفعال الإنشاء الفردى . وهذا ما يجعلنا نقول بأهمية الجملة الأولى . ونقول إنها جملة تشير إلى السياق وتحدد الجنس الأدبى وفئة المبدعين ، وخسارتنا ستكون كبيرة وتؤثر على فهمنا للنص لو أهملنا هذه الجملة .

والأعرابيان يتكاذبان ، أى أنهما يؤلفان حكاية ، يعلم كل واحد منهما أنه فاعل أساسى ، مثلما أنهما يدركان ويعيان أنهما يضربان فى القول على غير واقعه ، واستجابة الثانى تعنى قبوله للعبة ورضاه بشروطها،ومن ثم فإنه يدخل فى منافسة تضاهى الأول وتسابقه على الابتكار وتنمية النص ، وهو ــ حسب

مفهوم لوحة التلقى لدى بلوم ، يدخل فى (عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهى حالة تنافس)[٢٣] . ولذلك فإن نوعية الاستجابة فيها ليست مجرد استقبال وتلق ، ولكنها (إبداع) مواز ، والأصل والفرع فيها يتساويان ، بل إنهما يتنافسان . وتضمحل لذلك البداية وتتراجع من أجل فتح النص للنهاية ، ويكون التكاذب حينئذ هو تفاعل نصوص يلغى الحدود ما بين المؤلف والمتلقى ، وذلك كله من أجل النص ومن أجل الإبداع والأدبية .

وإلغاء هذه الحدود أدى إلى إلغاء المؤلف بوصفه صوتا مفردا ، وأحل محله صوت التفاعل ، أى صوت الكل ، ومن هنا وصفها أبو العباس المبرد بصفات الجمع فهى تكاذيب ، وهى من الأعراب . إنها صوت جمعى يتجلى مخيالاً للإنسان المنتمى لهذا الجنس الأدبى ، والصانع له .

ووظيفة النص فى هذه الحالة تكون انتباهية[٢٤] ؛ بمعنى أنها تثير فى المبدعين إحساسا شعوريا ولا شعوريا بأنهم أحياء ، وأنهم فاعلون . ولسوف يتضح لنا ذلك فى استنباطنا لأدوات الفعل فى النص . وأشير هنا إلى وصف طرحه عبد اللطيف اللعبى عن التأليف فى المعتقل ، وهو قول يكاد يكون وصفا لمن يبدع الأكاذيب ، فى علاقة ذلك بالإحساس بشعور الحياة وإرادة البقاء والاتصال مع الآخر ؛ يقول اللعبى عن (المؤلف الذى يكتب فى ظروف الاعتقال إنما يفعل ذلك قبل كل شىء ليتأكد من أنه لايزال حيّا ، من أن دماغه لايزال قابلا للاشتغال ، بأن ملكاته لاتزال قادرة على أداء وظائفها ، كأن الأمر عبارة عن سباق ضدّ الساعة مع الموت ، مع فقدان الذاكرة ، مع العى . . . إنه دفاع وتعبير عن الإنسان ككائن نوعى)[٢٥] .

هذه صفات محكمة عن حال الإبداع من أجل (الكائن النوعى) فى مقابل الظرف الصارم تصح على جنس التكاذيب ، وتلامس العلاقة ما بين النص والحياة فى مواجهة العى والموت . ومن هنا يكون الإبداع مسعى لتأكيد الوجود من خلال القول ومن خلال الاتصال ، وعدم ذلك هو الموت ؛ ومن الممكن استدعاء بعض المقولات النقدية حول ذلك ، وهى مقولات تجعل الاتصال عملا تبادليا يحث على استنهاض الحس بالحياة ضد الموت والعدوانية والتدمير[٢٦] . ويلمح فوكو علاقة الإبداع بالموت منذ الملحمة اليونانية ، وفى ملحمة « ألف ليلة وليلة » حيث يكون الكلام أداة لمغالبة الموت والتخلص منه ، ومن أجل الحياة ، والاستشعار بها ، فى حين أن عدمه موت ، ولو سكتت شهر زاد لكان فى ذلك موتها ، وحكايتها هى محاولة تتجدد كل ليلة لإبعاد الموت عن دورة الحياة[٢٧] .

وهذه (التكاذيب) هى مسعى لإقامة هذا النوع من الاتصال ، وهى تأكيد للوجود وللحياة بإحداث اللغة وإقامة المشاركة الاتصالية . والأعرابيان هنا يتخيلان ويرسمان العالم من حولهما ويقرآن الغائب ويلامسان المفقود من حياتهما ، وهى حياة صحراوية جافة تشير إليها عناصر الحكاية من خلال الليل والصيد والفرس . إنهما يحاولان استئناس المتوحش ، وإطلاق الأسير من الداخل ، ولذا فإنهما يدخلان فى فعل مشترك فيتكاذبان عن وعى وعن إدراك لخيالية المقول . والواحد منهما لا يخدع الآخر ، ولكنه يشترك مع الآخر فى مخادعة الذات وملاهاة الظرف والخروج إلى المطلق ، حيث لا قيد ولا حدود ولا حقيقة ولا نتيجة ، وإنما كل ذلك تكاذيب تفعل فى النفس فعلا مؤقتا يخرجها عن زمنها المجدب إلى حلم خصيب تأنس به بعض الوقت ، وهذه نعمة تتجلى فى اللغة وتظهر ، ولكن اللغة أخطر النعم — كما يقول الشاعر هيدرلن —[٢٨] ومن خطورتها جاءت هذه الحكاية التى يجب علينا أن نأخذها مأخذ الجد ، ونأخذ التكاذيب كلها المأخذ نفسه ، بوصفها جنسا أدبيا أهملناه زمنا وحق لنا أن نعود ونهتم به . ولم يكن الأعراب عابثين حينما كانوا يتكاذبون ، ولكنهم كانوا يمارسون الحياة من داخل اللغة ، بوصف اللغة كائنا حيويا نوعيا باستطاعتها منح الإنسان كينونة نوعية مماثلة وجدها الأعراب فى التكاذيب فمارسوها بإتقان وإبداع وعن وعى كامل ، مما جعلهم يوظفون خيالهم فيها توظيفا إبداعياً متفوقا ، ولو جاءنا هذا الموروث كله لجاءنا علم وافر ، كما يقول أبو عمرو بن العلاء .

٣ — ٢ تتفاعل الحكاية من خلال دور القائل فيها ، فهذان أعرابيان قال أحدهما ثم قال الآخر ، وهما بذلك لا يقدمان حكايتين ، ولكنهما يقدمان حكاية واحدة ذات شطرين أو دورين ، أو لنقل بلغة المسرح إنها ذات فصلين . وهى تفضى إلى دلالة ضمنية كلية واحدة ، وتوظف العناصر داخل النص توظيفا بنيويا متكاملا .والأدوات الفاعلة داخل الحكاية تبدأ من فعل القول المشترك ، حيث يتم إلغاء المؤلف الفرد ، والمستمع الفرد ، ويحل الإيجاب والتجاوب بديلا للدور

التقليدى الذى يمارس سلطة وتسلط المؤلف ، على الخطاب وعلى المتلقى . ومن هنا فإن فعل القول المشترك يتحرك عبر العناصر بأدوات فاعلة داخل الحكاية ، وهذه هى : الفرس/ الليل/ السهم/ الظبى . ويكون الفرس والسهم أدوات أساسية للفعل ، بينما الليل والظبى هما رموز الإنجاز ومادته ، والجميع هى أهداف . فكلا الأعرابيين يطلب ويتمنى فرساً ويتمنى سهما ، وهما لا يملكان ذلك فى واقعهما ولكنهما يطلبانه فى اللغة ، ويجعلان اللغة تنوب عنهما بامتلاك المفقود ، واستحضار الغائب . ولو امتلك الأول فرسا فإنه سيتمكن من فعل المعجزات بواسطة هذا الفرس وسوف بإيقاظ الليل من غفوته . كما أن الآخر لو امتلك سهما سحريا فسوف يصيد ما لا يصاد من الظباء .

والحكاية تنص على الفند والحرمان من خلال استخدام التنكير فالفرس نكرة والسهم نكرة ، ويحدث ذلك (مرة) ، وفى هذا إحالة إلى الماضى . والماضى هنا يبعد القصة عن قيود التمنى ، ويرفعها عن أن تكون مجرد هواجس تهجس بأوهام الأمانى . فالإحالة على الماضى توهم بأنها حكاية قد حدثت فى مرة وأن لأحدهما فرسا ، وللآخر سهما . وبالفرس صاد الليل وأيقظه وبالتالى سيطر عليه . بينما الثانى نال ظبيا بسهمه وأشبع جوعه فسيطر عليه .

والليل موحش ومرعب ، والجوع قاتل ونذير فناء ، وسبيل الخلاص هو الأداة الفاعلة ، وسوف تكون اللغة هى تلك الأداة تتمثل بالفرس والسهم . وفى ذلك مواجهة للموت والفناء وخلاص منهما .

وهذه المواجهة تفضح وتكشف واقع الحال ، فالأعرابيان حقيقة يعانيان من أسباب الفناء ويعيشان فى حال من الفقد . فهما لا يملكان الأدوات الواقعية ، والحكاية تفصح عن الغائب فى حياتهما . ولكنها تفصح أيضا عن النوعية التى يملكانها ويملكان القدرة على استخدامها وهى (القول) . ولذا قال أحدهما ثم قال الآخر . ولقد قالا بما عجزا عن فعله ولذا صار قولهما فعلا . حيث أوجدا وابتكرا واقعا نصوصيا فيه كل ما هو مفقود وغائب ، وكأن ذلك رقية سحرية تكسر لهما شروط الظرف وقيوده وعوزه ومواته . ومن هنا فإن اللغة هى اتصال حيوى يعادل الحياة ، ويناهض الموت .

والحكاية هذه لا تدخل فى اللغة متطفلة عليها أو متسولة لحسناتها ، إنها تغوص فى اللغة متشابكة مع سياقاتها الأدبية ، ومستنهضة لدلالات هذه السياقات ؛ فالليل والفرس والسهم والظبى كلها قيم شعرية وشاعرية[٢٩] ، تتمدد فى الموروث بداية ومسارا لتجعل هذه الحكاية جزءا من سياق ثرى يعرفه كل قارىء للأدب .

فالليل الأعرابى وحش مفترس يهاجم البشر ويرعبهم ، ويتجسد لهم على صورة حيوان بحرى يتموج جالبا الهموم التى يجثم بها على الإنسان ، ويطبق عليه كحيوان أسطورى غاشم ؛ ذاك هو الليل كما صوره امرؤ القيس ، وهذا هو الليل الذى كان يواجهه الأعرابى فيخاف منه ويرتعب . ولقد تعلم هذا الأعرابى أن هذا الليل المتوحش ذو قدرة مطلقة على الإنسان يستطيع إدراك الإنسان ، وليس للمرء أن يهرب منه . ولقد قال النابغة بذلك وكشف بلواه معه ، حيث الليل يدرك الإنسان ولا منتأى عنه .

ذاك واقع الليل الأعرابى ، ولكن الحكاية تسعى إلى إقامة معادلة جديدة يتخلص فيها الأعرابى من ليله المتوحش ، ولهذا جاءت الحكاية لتنتصر للإنسان وتنتقم من الليل ، فجعلت الإنسان يلحق بالليل ويدركه بعد أن مزّقه إلى قطع ، ثم قام الإنسان بإيقاظ الليل لكى يرحل ويذهب .

وهو هنا يعلن سيطرته على المتوحش ، ويبشر نفسه بأنه قادر على التصرف مع الليل كيف شاء ؛ فأسقط الخوف ودجن المتوحش ، واستأنس واحدا من ظروفه الغاشمة .

لقد كان الليل وحشا مفترسا ، واستطاعت الحكاية أن تتخلص منه بتدجينه ، وهذا خلاص للإنسان من رعب . وبعد هذا الخلاص من المرعب جاء الطرف الثانى من الحكاية محققا غاية أخرى من غايات الإنسان الحيوية وصار طلب الظبى .

والظبى قيمة دلالية مهمة لحياة الأعرابى ، فهو مادة غذاء ومادة بقاء . هو لحم يؤكل ، وهو رمز للمرأة . فهو حيوان مبهج على نقيض الليل ذلك الحيوان المفترس والأعرابى الذى يخاف من سطوة الليل يأنس بالظبية صيدا يقيم أوده أو امرأة تقيم حياته . فالظبى إذن مادة حياة ، وهو عنصر حيوى يظل طلبه غاية تلحق مباشرة بغاية الأمان من المتوحش ولذا جاء

الأعرابي الثاني بالظبي بعد أن أحس بالأمان مع رفيقه حينما فرغا من الليل وتبعاته .

ولكن الخلاص المتمثل بالإيقاظ وبالصيد لن يتحقق إلا بأسباب ، وهذه الأسباب هي الفرس والسهم . فالفرس أداة سببية في إيقاظ الليل ، والحكاية لا تقول بإيقاظ الليل فقط ولكنها تشير إلى ذلك الفرس العجيب الذي يصل ما انقطع ويعطي صاحبه مرامه ولذا قال الأعرابي : (مازلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت) ، وانجياب الليل مرتبط بحملات الفرس . وهذا الفرس ، الذي هو نكرة في الحكاية ، هو الذي سيجعل الأعرابي فارسا لا راجلا ، ويعطيه صفة من صفات الأبهة والمجد ، فهو فارس لأن له فرسا ، وهو يوقظ الليل ويدجنه لأن ذلك الفرس حمال وقاطع . فالأعرابي هنا يتخلص من الليل ويمتلك فرسا . والمطلبان معا مفقودان في واقعه ، ولكنهما موجودان في النص يحضران ويتفاعلان .

والفرس أداة سببية ضد الليل ، ومن أجل فروسية الفارس وعزته بعد الرهبة والذعر .

أما السهم فهو أداة سحرية ، وكان لابد من كونه سحريا يميل ويتحرك صعودا وهبوطا حسب نوايا صاحبه ورغباته ، وهو لابد أن يكون سحريا لأن الصيد نفسه سحرى . فالظبي رمز غني يشع بالحياة والنماء ، وهو قيمة دلالية عالية كصيد وكرمز للمرأة . وصورة المراوغة فيه هي من أبرز صفاته . والظبي إذا نفر لا يرجع إلى مكانه ، وإذا غادر ظله لا يعود إليه . ولذا كان لابد من أداة لها قدرة خارقة على المخاتلة والملاحقة . والصيد السحرى اقتضى سهما سحريا . ويكون السهم أداة سببية لأخذ الظبي . والأعرابي في الحكاية لا يشير إلى صيد السهم للظبي ولكنه يقول إن السهم أخذه . وهذا رمز إلى الإمساك به حيا ، لأن غرض الحكاية هو الحياة وليس الموت . ولذا صار أخذ الظبي وصار تنبيه الليل، وفي المعنيين دلالات الحياة والحركة . وتتحقق بذلك غاية النص بما أنه نص ضد الموت وضد الغياب والفقد . ولذا فإن الحكاية منحت الجماد حياة حيث جعلت السهم يفكر ويخطط وبالتالي يلاحق ، وقدمت الليل وكأنه كائن حي ينام ويستيقظ ، ويعتريه ما يعتري الأحياء حيث انفصل منه قطعة نامت ، وانفصالها ونومها يحيل إلى صفات كثيرة فيها . كأن تكون قد تعبت من مسارها الأبدي ، أو تكون نسيت واجبها في المغادرة عند الصباح ، أو أنها ملت من أصلها وأرادت اللجوء إلى النهار ، أو تاهت في الطريق ، أو أنها تعرضت لعقوبة صارمة من سيدها الذي تركها وحدها في نهار الصحراء . وكل هذه معان من معاني الحياة ومناهضة الموت والتجمد والانصياع .

٣ ـ ٣ يشير آيزر إلى حاجة نظرية الأدب إلى تغيير وجهتها لتركز على وظيفة الإشارة في الجنس الأدبي ، وبذلك تقلب النص إلى انعكاس للرغبات المفصح عنها . وما النص ؟ إنه الناتج الوظيفي لما تفصح عنه هذه الأداة الفنية . ولسوف نعرف الحكاية حينئذ تبعا لوظيفتها الدلالية بما إنها نص يكشف عن الرغبات ويعريها ، في حين يبدو أنه يحاول إرضاء هذه الرغبات وإشباع فراغها ، وفن الحكي هو مخترع بشرى لتمكين الإنسان من تمديد نفسه ووجوده الحياتي[٣٠] .

ومن هذا المنظور تأتي رؤيانا للتكاذيب من خلال الوظيفة المتجلية فيها . على أن وظيفة الإشارة في النص تتبدى بواسطة أسلبة الشخوص عناصر فاعلة ومولدة للدلالة الوظيفية . ووظيفة الإشارة في هذه الحكاية هي في تحقيق الاتصال مع أطراف الحوار ، ومع العالم ، وذلك بتحويل الحلم إلى رمز . ولقد قلنا من قبل إننا أمام حكاية واحدة من فصلين ، وكلا الفصلين يؤديان إلى غاية واحدة . ومادام الأمر كذلك فإن الهدف النهائي يصبح هو وظيفة الإشارة وهو المفتاح إلى الحكاية مثلما أنه الدليل عليها .

وهذا الهدف النهائي هو الظبي الذي أخذه السهم . وهذا السهم بوصفه أداة سحرية جاء بالظبي ليجعله مطلبا نصوصيا ويكون هو وظيفة النص وغاته

والظبي هو حلم سابح في المخيال المشترك لصانعي التكاذيب ، وتحول في الحكاية من حلم إلى رمز بعد أن تم الإفصاح عنه ، وتم رسم حبكة محكمة أفضت إلى أخذ الظبي ، بعد سلسلة من الحوادث ذات العلاقات السببية ، وبعد تبادل حوارى اشترك في إبداع الحبكة وتناميها . وكان لابد من إيقاظ الليل ، وإزاحة ظلامه ليحل النهار والضياء الذي يكشف عن الظباء النائمة ، ويتيح للسهم مجالا للملاحقة المكشوفة لأخذ الظبي .

وإذن .. ما هذا المرموز إليه ؟ ما الظبي ، هذا الحلم المتحول ، والرمز النصوصى الماثل ؟

للظبي في المخيال العربي – والأعرابي خاصة – تاريخ من السياقات الثرية فهو مادة شعرية يرتبط بها التكوين الشعري ارتباطا عضويا ، و (يزخر الشعر الجاهلي بتشبيه المرأة بالظبية حيث تتداخل صورة الظبية مع الطلل والذكرى والجمال ، والتشبيه هنا لم يأت مصادفة فالظباء أجمل الحيوانات أجسادا وأطيبها أفواها وأكثرها نفورا ، وهي إلى هذا لا تعرف المرض حتى قالت العرب للمعافى : به داء ظبي . وقد حاك القدماء حولها الأساطير وصنعوا تماثيل مصغرة لها على هيئة تمائم تقي من الشرور ، لأنها مخلوقات طاهرة لا يجسُّ مسها بأذى ، ولكن العربي ألف صيد الظبية رغم شبهها بالحبيبة ، وقد كونوا عنها انطباعات فهي تنشط في الليالي المقمرة وبها ميل للنوم واللهو مع الذكور ، وهي إلى هذا ترمز إلى التجديد ، فإذا بحث الرجل عن زوجة جديدة أكثر شبابا وجمالا من زوجه الأولى فإنه يقول : الظباء على البقر . وإذا أراد الإشارة إلى رحيل الحبيبة قال بأن ديارها تسكنها الظباء ، وكانت أسماء الظبية تطلق على بعض النساء . . . . . . أما في الشعر فإن للظبية أسماء كثيرة . . . على هيئة مسميات أو صفات)[٣١] .

وللظبية دم أشد حمرة من سائر دماء الحيوانات الأخرى (والمسك بعض دم الغزال – المتنبي) وكانت العرب تسمى الظباء مطايا الحب . وفي الأساطير يحمل الظبي روح دموزي الذي قتلته الغيلان وفي ملحمة جلجامش قال جلجامش لأنكيدو : يا أنكيدو إن أمك ظبية . ولذلك فقد فرت الظباء عنه سبع ليال حين اتصل بالبغي[٣٢] .

ومن هذا التاريخ الدلالي الثرى تبرز سمات أساسية هي الجمال والنفور والطهارة . وهذا (الجميل / الطاهر / النافر) لابد أن يكون رمزا للحبيبة وإشارة إليها ، ولابد أن يقتضي ذلك معنى الجدة والطرافة . ولذلك فإن العربي مال إلى صيده لكي يمتلك الحياة ، ويدخل في عالم الطهارة والجمال ولو باصطيادها ، وماذا يفعل مع النافر إلا أن يصيده ، غير أن الأعرابي في الحكاية أطلق سهمه السحري لا ليصطاد ، ولكن ليأخذ الظبي . وذلك محافظة منه على حياة الرمز وما يرمز إليه من طهر وجمال وحبّ وجدة . وهذه معان لا يجوز عليها القتل ولكنْ يحق لطالبها أن يبتكر أدوات السحر والاحتيال لكي يفضي إليها .

وهذه قيمة شعرية مرتبطة بشعر الحب (حتى إنك لا تكاد تجد قصيدة تخلو منه إلا النادر والفذّ)[٣٣] . فهو رمز لعنصر الحياة والبقاء .

ومن رموزه أيضا الصحة والعافية ، ومن أمثال العرب في صحة الجسم قولهم : به داء ظبي ، ومعناه ليس به داء كما أنه لا داء بالظبي[٣٤] . وله صفات أخر تنم عن النباهة والحيوية ، فهو موصوف بالحذر فإذا (رابه ريب في موضع شرد عنه ثم لم يعد . ومنه المثل : تركه ترك ظبي ظله)[٣٥] ، وهذا هو ما اقتضى وجود السهم السحري .

ويضاف إلى السمات المعنوية وما فيها من رمزية ، صفة أخرى مادية وهي أن الظبية جراب صغير عليه شَعْر . وفي الحديث أن ظبية بهذا المعنى أهديت إلى الرسول ﷺ فيها خرز فأعطى الأهل منها والعرب[٣٦] .

هذا كله سياق غني يجعل (الظبي) إشارة فسيحة الدلالة عميقة الحلم ، ويوظفها كرمز حي يكشف عن الرغبات بما إنها واقع مفقود وغائب ، ولكنها مطلب إنساني حيوي .

وهذان الأعرابيان يتكاذبان بحثا عن الجمال والطهارة والحب ، ويعرفان أن طبع الحبيب الطاهر الجميل هو طبع النفور ، ولذا ابتكرا أداة سحرية لملاحقته يمنة ويسارا وعلوا وانحدا إلى أن تأخذ الظبي . ويحقق النص – إذن – مطلبه في الجميل الطاهر وفي الحب والجدة ، ولكن النافر يظل نافرا ، فبعد أن سيطر النص على الظبي راح النص نفسه يمارس النفور والشرود ، ليظل نصا شاردا يسهر الخلق جراه ويختصمون . ويظل النص كظبي نافر يحتاج إلى قراءة سحرية تحتال وتخادع النص لتأخذه كما أخذ السهم السحري الظبي . وتبقى التكاذيب فنا عربيا غائبا وجنسا يحتاج إلى كشف واستكشاف ، حيث يكون الأعراب هناك بكل ما فيهم من أمل مفقود وعيش غائب تكشفه اللغة وتنوب عن غيابه بحضورها وعن نقصه بتكوينها .

وهذا هو الهدف المتجلي في هذا النص بوصفه وظيفة دلالية لإشاراته وعناصره الرئيسية ، حيث يتحول الحلم إلى رمز ، ويتجلى المرموز إليه من خلال ثرائه السياقي وتلاحمه العضوي مع الموروث الشعري الذي ظل الشعراء يهجسون به ويتكاذبون فيه ، لكي يظل الإنسان ذلك الكائن النوعي الذي ما انفك يبحث عن نفسه وعن عالمه مستعينا بلغة هي كائن نوعي حيّ ، مثلما أنها فاعل وظيفي ومنفعل دلالي كهذه الحكاية .

٤ ــ كل شيء يتكلم :

استتباعا لرمزية الدال (وإشاريته) وتعميما للفكرة فإن كل دالّ هو بالضرورة رمز ، وهو بالضرورة أيضا مجاز . وفي البدء كان المجاز كما يقول التشريحيون[٣٧] . وبذلك فإن كل دال هو لغة تنطق وتتكلم . وهذا ما يحيل إليه الأعراب في نسبتهم الكلام إلى كل كائن حيّ بل إلى كل كائن على الإطلاق حتى وإن كان جمادا كالحجر والأرض ، ومنه الأغنية الحديثة المشهورة : (الأرض بتتكلم عربي)[٣٨] ، وهي أغنية معاصرة تحيل إلى موروث عميق الجذور ، وهو موروث نطقت فيه الحيوانات مثل فرس عنترة وشخوص «كليلة ودمنة» ، وقبل ذلك كان (الضب) يتكلم بالشعر ويخاطب ابنه أيام كانت الأشياء تتكلم[٣٩] .

وهذه واحدة من التكاذيب يرويها المبرد . وفيها إسناد يعيد الدلالة إلى أن (الأشياء) بالإطلاق كانت تتكلم وكان لها أيام من الكلام مثلما كان للعرب أيام من الحروب والوقائع .

فالأشياء إذن لها تاريخ مع اللغة ، تقول وتسمع ، وتنشد الأشعار . والأعراب كانوا يستندون بخيالهم على هذا المنطق الخيالي في أن الأشياء تتكلم ، ولذا فهم يروون أشعارا للطيور ، مثلما يروون أشعاراً للملائكة وللجن وللشياطين . وجاء عنهم شعر على لسان جمل يرثي الحارث بن ظالم أحد الجرهميين[٤٠] . وهذا ليس دجلا وتزييفا ولكنه خيال أدبي يتفق مع منطق وغايات التكاذيب بوصفها فنّا أدبيا يعتمد على فكرة منح الأشياء لغة للتعبير والإفصاح . وهذه عندما تتكلم فإنها تصبح حية ومنسجمة مع نظام الحياة ، فاللغة دفاع ضد الموت والتلاشي . ولهذا صار كل شيء عند الأعراب يملك حياة وعواطف وجدانية توجه حياته وتفسرها . ولقد قرأ الأعراب صفحة السماء بنجومها وفسروا علاقات النجوم مع بعضها تفسيرا فيه حياة وإحساس . فالدَّبران . وهو نجم بين الثريا والجوزاء . له قصة حبّ تراجيدية مع الثريا . وهو لحبه إياها قد خطبها واستعان بالقمر ليزوجه منها ولكن الثريا تمنعت وقالت للقمر حينها فاتحها بأمر الدَّبران . ماذا أفعل بهذا السّبروت الذي لا مال له . ونتيجة لهذا الحرمان ظل الدبران يدور في السماء مستجديا ومعه صلاصة يتمول بها ، فهو يتبعها حيث توجهت ويسوق صداقها قدامه ، في حركة أبدية فرضها الحب عليه وظل يتابع محبوبته ويجري وراءها محروما منها مثلما هو محروم من المال . فهو في حرمان مستديم ولكنه لم يفقد أمله في من يحب[٤١] .

وفي هذه الحكاية إشارة إلى الحرمان وإلى ما هو مفقود وغائب وهما الحب والمال ، وفيها إشارة إلى الغاية المطلوبة . وتلك هي قراءة أعرابية تكاذبية لصفحة السماء تجاري حكاية الليل النائم والسهم السحري في إفصاحهما معا عن الغائب والمفقود وكشفهما عن المنشود ، بل إن هذه الحكاية تفسر تلك وتحيل إليها وتتساير معها صياغة وتفسيرا . والمنشود لا يتحقق إلا بعد تحريك الأشياء لتكون متكلمة ومتحركة ، تفعل مثلما يفعل الأحياء ويصيبها ما يصيب الأحياء ، ولذا فإن (الجدي قتل نعشا فبناته تدور به تريده ، وإن سهيلا ركض الجوزاء فركضته برجلها فطرحته حيث هو وضربها بالسيف فقطع وسطها ، وإن الشِّعرى اليمانية كانت مع الشعرى الشامية ففارقتها وعبرت المجرة فسميت الشعرى بالعَبور فلما رأت الشعرى الشامية فراقها إياها بكت عليها حتى غمصت عينيها فسميت الشعرى الغميصاء)[٤٢] .

وهذه مثل سابقتها مما هو قراءة تستشرف ما في داخل الشيء لتحركه بالحياة والخيال . فتولد اللغة من رحم المخيال المحروم لتجعله يواجه الحرمان بالأمل والموت بالحياة من خلال اللغة التي تجعل النطق والتعبير مرادفا للحياة وللفعل . ويكون الكذب هنا أساسا جديا لا يتحقق الفعل الحي إلا به . ومن هنا يجيء قول زيد الخيل واصفا معركة اشترك فيها فيقول :

بني عامر هل تعرفون إذا غدا
أبو مكنف قد شدّ عقد الدوابر
بجيش تظل البلق في حجراته
ترى الأكم منه سجدا للحوافر
وجمع كمثل الليل مرتجس الوغى
كثير تواليه سريع البوادر

وهذا الجمع الكثيف الذي كمثل الليل يرتجس ويرعد بالوغى يسرع بالبادرة وتتالى هجماته بكثرة وإرهاب تجعل النهار ليلا وتسد أفق الشمس ، هذا الجيش الليلي الضارب لم يكن في الحقيقة سوى ثلاثة خيول[٤٣] كما يروي المبرد ، أحدهما كان للشاعر . وهذه حقيقة لا تمكّن الشاعر من أن يقول شعرا لو أنه

اختار الصدق فى القول . ولكنه لكى يقول شعرا لابد له من اختلاق حكاية من التكاذيب تمنحه مادة شعرية وتغذى لغته بالخيال والتمثيل فيملأ فراغ الواقع بتكاذيب اللغة . وتكون التكاذيب مادة الشعر وروحه على عكس الصدق والواقع اللذين ينافيان الشاعرية هنا .

وفى هذه الأبيات أخذ الشاعر باستنطاق الغائب والمتخيل ليجعل النص يتكلم بالمرغوب به والمنشود ، وهو أن يكون للشاعر جيش على تلك القوة والمنعة والسلطان ، لكى يشعر بالأمان والانتصار . واللغة قادرة على منحه هذا الشعور ولقد فعلت حينما طلب منها ذلك عبر باب التكاذيب .

والمسألة ليست فى استنطاق الجماد أو الصمت والغياب فقط . ولكنها أيضا فى استقراء وتفسير المنطوق . مثلما فعلوا فى تفسيرهم لصفحة السماء ورحلة النجوم فيها ، ومثلما فعل عنترة فى قراءته للغة فرسه . وهى لغة يدرك عنترة أنها تختلف عن التعبير المعهود ، ولذا فهى تقتضى فهما خاصا بما إنها لغة خاصة ، وهذا الفهم شرط للتفسير ، ولذا يقول عن فرسه :

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى
أو كان لو علم الكلام مكلمى

إن الذى ينقص هذا الفرس هو (المحاورة) و (علم الكلام) ، والمحاورة وعلم الكلام هما صفتان للغة العلمية لغة البرهان والعقل والحجة ، أى لغة الواقع ولغة الصدق . ولكن هذا النوع من اللغة ليس ضروريا فى الشعر . إن لغة الشعر ولغة الأشياء حينما تتكلم هى ما نجده فى البيت السابق على هذا البيت حيث يقول الشاعر مفصحا عن قراءته وعن تفسيره لمنطق الفرس :

وازور من وقع القنا بلبانه
وشكا إلىّ بعبرة وتحمحم

عجز الفرس عن (المحاورة) وعن (علم الكلام) ولهذا راح يبتكر لنفسه لغة أخرى تخصه ، وهى لغة تتمثل بالازورار والتحمحم والتعبير بالعَبرة . إنها لغة تكشف عن العجز وعن التعويض فى آن . وإن كان الفرس لا يعلم الكلام فإنه لا يعجز عن اصطناع لغة تخصه ، ولم يحتج الأمر إلا إلى متلق يستقبل هذه اللغة ويفك شفرتها ويعى أنها لغة تختلف عن المعهود وتفارقه . وهذاما جعل عنترة يفهم فرسه وينشأ من هنا خطاب متبادل بين الفرس والفارس مثل تبادل الأعرابيين لخطاب واحد مشترك تأسست منه حكاية التكاذيب .

ومثل عنترة كان امرؤ القيس شاعرا ذا مقدرة على استنطاق الأشياء ومخاطبتها . وخاطب الليل المتوحش راجيا منه الانجلاء :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

خاطب الليل لأنه قد جعله ليلا حيوانيا له صلب وأعجاز وصدر ، وهذا الحيوان المتموج يدخل مع الإنسان فى مغالبة يحاول فيها الليل/الحيوان أن يداهم الشاعر بجسده الضارب ، ولم يكن للشاعر من حل سوى أن يستخدم اللغة ويستعين بها على هذا الحيوان المتوحش فيخاطب الحيوان مناديا إياه بأن ينكشف وأن ينجلى . والانكشاف فعل من أفعال النص حيث إن النص كشف وإظهار ــ كما أشرنا أعلاه ــ ولكن الانكشاف والإظهار النصوصى هو إفصاح عن الشكل وإشارة إليه ، ولهذا فإنه لا يفضى إلى حلّ المشكل ولكنه فحسب يفصح ويكشف عن المشكل ، ولذا جاء الإصباح مماثلاً لليل فى ابتلائه وهمومه عند امرىء القيس : وما الإصباح منك بأمثل . فانجلاء الليل مثل انجلاء النص لا يؤدى إلى الحل والخلاص ولكنه يكشف ويفصح عن بلاء الشاعر ومحنته . وهذا ما أفصح عنه النص بعد تحركه بالقول ومخاطبته لليل بوصفه كائنا حيا متحركا ، يتحرك هنا مثلما ، فى حكاية التكاذيب ، والحركة والنوم كلاهما فعلان من أفعال الحياة مما يستتبع نطق الحى ومخاطبته .

من هذا نرى أن العربى قد جعل الأشياء تتكلم ، بما فيها الجماد والحيوان الأعجم ، وقام هو بالتحدث إليها ومخاطبتها ، كما فعل امرؤ القيس مخاطبا ليله الحيوانى ، ثم إن العربى راح يقرأ ويفسر لغة الأشياء حيث قرأ النجوم وفسر حركتها ،

وتفاعل مع حمحمة الفرس وتعبيره (من العبرة ، بفتح العين) ، وهذا تقليد عربى عريق ابتدأ مع بداية المعهود من موروثنا . ولم يزل فاعلا مستمرا حيث تتكلم الأرض بالعربية ، وحيث تتكلم الحصاة الرقطاء ، كما تروى عجائزنا فى القرى والأرياف وذلك حينما كان كل شىء يحكى[٤٤] . وهذه جملة ترددها العجائز اليوم مثلما كان الأعراب يقولونها فى عهودهم القديمة أيام كانت الأشياء تتكلم .

إذن هناك لغة وهناك منطق . وليست المشكلة فى (وجود) هذه اللغة وحدوثها . ولكن المشكلة فى إدراكنا لها وفى مقدرتنا على قراءتها . وهذا الإدراك وهذه المقدرة لا يحدثان إلا بموهبة تستطيع القفز على حدود الاصطلاح القاطع ، أو بمعجزة ربانية مثل هبة الله لسليمان ولأبيه داود حيث أعطاهما الله علما نورانيا من عنده تعالى وفضلهما فى ذلك على كثير من العالمين . ومن هذا العلم معرفة سليمان لمنطق الطير والنمل . وهى لغة تختلف عن لغة البشر وتفترق عنها ، وابن كثير يقول بخطأ من زعم أن لغة الطير والحيوان مثل لغة البشر ، ولو أنها كانت كذلك لما صار لسليمان ميزة أو فضل على غيره ، (ولكن الله سبحانه كان قد أفهم سليمان ما يتخاطب به الطيور فى الهواء وما تنطق به الحيوانات على اختلاف أصنافها)[٤٥] . ومن هذا الفهم كان سماعه لكلام النملة تحذر قبيلتها من جيش سليمان ، ويقول ابن كثير أن هذه النملة لها اسم ولها قبيلة واسمها (حرس من قبيلة يقال لهم بنو الشيطان ، وأنها كانت عرجاء)[٤٦] .

أما داود فلم يكن يفهم عن الطير ولكن الطير كانت تفهم عنه وكذلك الجبال ، ويقول ابن كثير فى تفسيره لآية (إنا سخرنا الجبال معه يسبحن بالعشى والإشراق ، والطير محشورة كل له أواب) يقول إن الطير إذا مرّ به وهو سابح فى الهواء وسمعه يترنم بقراءة الزبور لا يستطيع الذهاب ، بل يقف فى الهواء ويسبح معه وتجيبه الجبال الشامخات ترجّع معه وتسبح تبعا له[٤٧] ، وتظل الطير محشورة أى محبوسة فى الهواء مادام داود يترنم وذلك لطيب صوته فى القراءة حيث وهبه الله جمالا . وجمال اللغة فى صوته صار إشارة ذات دلالة فصيحة للطير وللجبال الجامدة كلها تسبح ربها وتنزهه بلغة تخصها فهمها سليمان ، وفهمها رسول الله محمد ﷺ فيما ورد فى الآثار من أنه أخذ بيده حصيات فسمعوا لهن تسبيحا كحنين النحل ، ونهى عليه السلام عن قتل الضفدع وقال (نقيقها تسبيح)[٤٨] ولقد أكدت الآيات الكريمة تسبيح الأرض والسماء حتى الجماد لله تعالى[٤٩] والتسبيح لغة خاصة تفهم فهما خاصا بنغمة خاصة . ولسنا فى هذا المقام بناسين حادثة الجذع حيث كان الرسول الكريم (يخطب إلى جذع فلما اتخذ المنبر — بدلا عن الجذع — ذهب إلى المنبر ، فحن الجذع فأتاه فاحتضنه فسكن ، فقال : لو لم احتضنه لحنَّ إلى يوم القيامة)[٥٠] . وفى روايات أخر تقول أن الجذع خار من البكاء حتى تصدع وانشق وسمعه أهل المسجد ، ولم يهدأ حتى لاطفه الرسول واحتضنه ومسحه حتى سكن .

وهذا جذع شجرة يابس يحسب ميتا ولكنه حىّ له شعور وحسّ يألف ويحب ويشعر بالفقد والحرمان ، ويلجأ للبكاء والحنين للتعبير عن عواطفه .

وإذا ما قال العرب إن كل شىء يتكلم فإننا نجد لقولهم هذا سندا قويا من الآثار الدينية فى القرآن والحديث وما ينقله المفسرون من هبة الله لمخلوقاته وما منَّ عليهم من نعمة اللغة ونعمة فهم منطق الكائنات المختلفة ومخاطبتها .

وما دمنا قد دخلنا فى أمر المعرفة اليقينية عن لغة الأشياء فإننا نشير إلى ما يتردد اليوم فى الدراسات العلمية الحديثة ، التى تقول بوجود جهاز عصبى فى الأشجار به تحسّ وتدرك ما حولها من العالم ، وتنفعل إيجابا أوسلبا مع نوايا الناس فى تعاملهم معها .

وفى جنوب أفريقيا وجد العلماء أشجارا تتبادل المعلومات فيما بينها ، فإذا هاجم الغزلان إحداها أرسلت إشارات إلى سائر الأشجار فى الغابة ، فتقوم هذه الأشجار بإفراز مواد سامة تحمى أوراقها من الغزاة ويبلغ مدى هذا التبادل والتراسل بين الأشجار عشرات الأمتار . وهذه لغة خاصة تتجاوب مع عناصر الرسالة اللغوية من وجود مرسل ومرسل إليه ، ورسالة لها سياقها وشفراتها ووسيلة الأداء . وشروط التشفير فيها وفك الشفرة تسير على سببية متراتبة تؤدى به الرسالة وظيفتها وتحقق غايتها .

ومن هنا فإن : **كلّ شىء يتكلم** :

وهذا قول قاله الأعراب وتقوله الخرافات والحكواتيون ، مثلما يقوله الشعر . ويجد هذا الزعم الشعرى مصداقا وتصديقا

له ببعض ما ورد فى الآثار اليقينية ، وما يرد فى العلم الحديث . فاللغة إذن هى الظاهرة الأشمل وليس الإنسان إلا جزءا من هذه الظاهرة .

٥ ــ التكاذيب بوصفها جنسا أدبيا :

يرى بعض الدارسين الأوربيين أن فن (الرواية) يعود إلى أصل عربى ، وذلك فى رأيهم لأن العرب جنس بشرى موهوب فى صناعة الكذب[٥١]

وهذا قول لا يأتى مأتى الذم والإهانة ولكنه ورد فى مبحث جاد عن شروط قيام الفن الروائى وعلاقة ذلك باللاحقيقة ،ــ أو حبيب لغة المبرد ــ بالأكاذيب . ولعل حديثنا قد أصبح الآن واضحا فى أن التكاذيب فن أدبى ومهارة إبداعية .

ولقد جعل (لاكان) الكذب واحدا من أهم الفروق بين لغة الحيوان ولغة البشر ، حيث الأخيرة تتصف بمقدرتها الخاصة بالكذب[٥٢] .

وإن كان الكذب أساسا فنيا للرواية ، وأساسا اصطلاحيا فى التفريق بين الحيوان المحدود الموهبة فى قدرته والإنسان الموهوب فى إبداعه اللغوى ، فإن ذلك يجعل الكذب نشاطا أدبيا يجب استقصاؤه والنظر فيه .

على أن الموهبة هذه لا تخص العرب ــ كما ينقل تودورف ــ بل إن الإغريق كان لهم تاريخ مسجل مع فن الكذب بوصفه بلاغة وإبداعا ، وأسطورة هيرمس التى تنسب إليه البلاغة والتجارة والاتصال ، والبلاغة هى له«لأنه تمكن من مهارة الكذب وهو فى المهد وعمره يوم واحد ، إذ سرق قطيع غنم من أبولو بعد ولادته مباشرة ، وفى الغد أنكر هذه السرقة قائلا كيف أفعل ذلك وأنا لم أولد غير يوم أمس . ثم راح هيرمس المولود توّا يستخدم مهارته فى الكذب والحيلة فخدع السلحفاة وجعلها تتبرع بجزء من جسدها ليصنع هيرمس من ذلك قيثارة[٥٣] . وهذا جعل اليونانيين ينسبون إليه فنون البلاغة والاتصال والتجارة . وكل هذه تحتاج إلى مواهب لغوية حاذقة .

ومن هنا تتأسس علاقة عضوية فيما بين الكذب وفن الرواية ، وتتعزز هذه الصلة فى أدب أمريكا اللاتينية حيث فى السرد يأتى متشابها تمام الشبه مع التكاذيب ويبرز الشاعر والناقد الأرجنتينى بورخيس بابتكاره لجنس أدبى هو : (ficcion) ، وهى حكايات على شكلْ (مقالة قصصية) تعتمد على تكثيف الوهم والحلم البشرى وتُبنى بناء تهكميا تمتزج فيه السخرية بالعبرة . وأصدر بورخيس مجموعة من هذه الحكايات عام ١٩٤٤[٥٤] ، فيها تتكشف الحاجة الإنسانية إلى تصور عالم تخييلى فانتازى مرغوب ومستحيل ، يعمد الشاعر فى هذا العالم إلى إحداث تعايش داخلى فيما بين الفانتازيا والمحسوس[٥٥] . ولست أرى ذلك سوى (التكاذيب) بصيغة إسبانية .

وهذا يفضى بنا إلى القول إن الكذب بمعناه المصطلح عليه فى المبحث الأول أساس للرواية وفن السرد مثلما هو أساس للشعر . ولولا هذا الأساس لما كانت الرواية ولا كان الشعر . وتأتى (التكاذيب) لتكون فرعا لذلك الأساس . وهى ــ هنا ــ جنس أدبى متفرع عن الكذب الاصطلاحى ذاك ، وهذا الجنس ينافس الأجناس الأخر كالشعر والرواية ، وكلها فروع لأصل واحد . ومع منافسة التكاذيب لهذه الأجناس فإنها تغذيها دون أن تذوب فيها . وهذا بورخيس يبتكرها فنا يستقل بمصطلحه . كما أن حكاية التكاذيب ــ عندنا ــ بعناصرها الأربعة صارت أساسا للشعر من خلال تحرك هذه العناصر فيه . فالليل والفرس والسهم والظبى كلها قيم شعرية غنية فى موروثنا الشعرى . ولو نزعناها من هذا الموروث لاختفى معظم هذا الشعر . وإنه لمن الممكن جدا أن نقرأ وأن نفسر الشعر العربى كله من خلال هذه العناصر الأربعة . فهى له ولنا مفاتيح دلالية شاعرية تكشف عن النص وتحيل إليه .

ولأن التكاذيب أساس تكوينى فى الشعر والرواية فإن أخذها مأخذ الجد يصبح شرطا لفهمنا لها من جهة ، ثم لإعطائها حقها المعنوى من جهة ثانية ، بوصفها جنسا أدبيا له شروطه الخاصة فى الإنشاء وفى القراءة وفى التفسير .

ولنعد ــ مرة أخرى ــ إلى حكاية التكاذيب حيث الأعرابيان وحيث النص ، ولسوف نرى هنا أن هذه الحكاية لا تتجه نحو غاية نفعية محسوسة ، مما يجعلها حرة من شروط النفع أو الضرر . ولو حاولنا تعريف هذه الحكاية بالسلب لقلنا إنها ليست نفعية وهذا واضح ، وإنها لا تقوم على المخادعة والتحايل المسلكى ، لأن المشاركين يدركان اللعبة ويفهمان النية والغاية من القول ، ولا أحد منهما يخادع الآخر أو يضحك عليه . وهى لا تقوم على التزييف ولا على استغفال المتلقى ، وليس من وراء إنشائها أى مصلحة مادية أو شخصية .

وبما أنها ليست كذلك فهى إذن نشاط لغوى تخييلى له وظيفة إنشائية إبداعية تعتمد على المهارة والفطنة والذكاء . فهى — إذن — تماثل الشعر ، كما يعرفه الجرجانى فى أنه (علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له)(٥٦) . تلك شروط الشعر ، ولابد أنها أيضا شروط التكاذيب مما يجعلها جنسا أدبيا مثل سجع الكهان وهو فن أدبى ، ومثل المقامات وهى فن يقوم على الكذب والحيلة اللغوية والحبكة الظريفة والبديعة . وتكون التكاذيب جنسا مثل هذه الأجناس تغذى الأجناس ولا تذوب فيها .

وإن كان لكل جنس وظيفة ، حسب مفهوم ايزر عن وظيفة الإشارة مما يسبب وجودها ، فإن التكاذيب تحمل وظيفتها ومسبب نشوئها من حيث إنها نص يفصح ويكشف ، وفى الوقت ذاته نص يعبر عن حاجة إنسانية للإبداع وللتجلى من خلال اللغة ، ليحفظ للإنسان موقعا فى دورة الحياة يدوم هذا الموقع مادامتِ اللغة . ويتحقق ذلك من كون اللغة استنطاقا للمسكوت عنه وتشجيعا للنفس المكسورة كى تصلح كسرها بالنص . وكذلك فإن النص يفصح عن مشكل التعبير الإنسانى عن الذات الإنسانية . فهو إعلان حياة وحيوية ضد العنّة اللغوية والعجز الإنشائى . وفيه يأتى الخيال فعلاً إبداعياً لتخليص الإنسان من مشكل (العنّة) . وتكون التكاذيب أصدق تعبير ابتكره الأعراب للخلاص من الجفاف والقحط الظرفى والذاتى . ولا يقف الأمر عند حدود المبدع الأعرابى ، ولكن التكاذيب تهبط علينا نحن المتلقين بما إنها لغة إنسانية تأتى إلينا وننفعل بها ، جزءاً منا (تعبيراً عنا) و صورة لنا تهجس بهواجسنا كأنها علمنا الأول . زمن طفولتنا وزمن خيالاتنا وأحلامنا . هى لنا العتق والانطلاق وعبور الظرف والمشكل . والتكاذيب إذ تعبر عن خوف الأعرابى من الليل ومن الجوع فهى فى الوقت ذاته تحرير وانعتاق من الليل ومن الجوع ، من القحط والجفاف ، حيث تصبح اللغة المبدعة بديلا للظرف الجامد . ووظيفة النص هنا لن تكون تطهيرية ، بمعنى أنها تخلص المبدع من جيشانه العاطفى بواسطة إرضاء إحساسه المعبر عنه ، ولكن الوظيفة تتأتى من إشباع الإحساس بتحويله إلى عنصر خيالى فعال يرتقى بالذات المبدعة ، بعد أن كانت هذه الذات تعانى من عناصر الإحباط المدمرة . وهذه الوظيفة تفعل بالقارىء مثلما تفعل بالمبدع .

وكون التكاذيب تمثل هذه الوظيفة الإبداعية هو ما يجعلها جنسا أدبيا متميزا بنفسه ومختلفا عما سواه . وهى تملك هذه الأهمية لأنها تنطوى على تاريخ غنى من التعبير المجازى ، والمجاز هو الأصل الإبداعى ، ولذلك فإن التعبير المجازى يصبح تاريخا للذات المبدعة ، ويكون علامة عليها ، مثلما أنه وجود مستمر لها يدخلها إلى الآخرين ويدخلهم إليها فى وحدة تفاعلية مشتركة مادام النص ومادامت القراءة . والوجود الذى من الممكن أن يكون مفهوما هو النص كما يقول جادامر(٥٧) . وبذلك يكون النص تبيينا وإظهارا ، وكل مُظهر فهو منصوص(٥٨) .

وكما يقول عمر بن الخطاب عن الشعر من أنه (علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)(٥٩) ؛ فإن التكاذيب هى تاريخ الوعى الأعرابى ، والكشف عنها هو كشف وإظهار الذات الأعرابية المنطوية خلف النص ، وبذا تكون هى أصح علم أعرابى لأنها الكاشفة عنهم والمتضمنة لوجودهم . لا بوصفها حقيقة ، فهى ليست حقيقية وليست واقعية وثائقية ، إنها كل ما هو (ليس) فهى (الـ ليس) المغاير والمختلف ، هى الغائب والمفقود وهى الذات تبحث عن ذاتها . أو لنقل بأكثر دقة إن التكاذيب هى الذات الأعرابية حينما تزيف ذاتها وتلغى واقعها ، لتضع بدلا عنه واقعا وهميا لا وجود له إلا باللغة . وهذه التكاذيب هى هذا الوجود المبتكر بكل ما فيه من طيب وطهارة وحب وامتلاك ، حيث صار الظبى رمزا لذلك كله ، ولكل ما هو مفقود وغائب وظل مطلبا يتطلع إليه المبدع ، وتحول النص بعد ذلك ليكون هو الظبى النافر الذى يحتاج إلى سهم سحرى ليأخذه وليدخل فيه قراءة وتفسيرا .

الهوامش والمراجع :

١ ــ المبرد : الكامل ٢/٥٤٨ ــ ٥٥٠ (تحقيق زكي مبارك) مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٣٧ م .

٢ ــ من أجل التمييز اصطلاحيا بين الدلالتين الصريحة والضمنية ، انظر : عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ١٢٤ــ ١٣٦ــ النادي الأدبي الثقافي ــ جدة ١٩٨٥ م .

٣ ــ من قولهم (فضا المكان يفضو فضواً) إذا اتسع فهو فاض : الزمخشري أساس البلاغة . مادة (ف ض و) .

٤ ــ الزمخشري : الفائق في غريب الحديث ، ٣/٢٥٠ ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم . نشره عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، د ت .

٥ ــ ابن فارس : الصاحبي ٥٨ ، تحقيق السيد صقر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٧٧ م .

٦ ــ الزمخشري : الفائق ٢/٢٥٠ .

٧ ــ السابق ، (انظر القاموس المحيط مادة : كذب) .

٨ ــ الزمخشري : الفائق ٢/٢٥٢ .

٩ ــ القاموس المحيط ، مادة (كذب) .

١٠ ــ السابق .

١١ ــ الزمخشري : أساس البلاغة ٥٣٩ ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ١٩٦٥ .

١٢ ــ ابن فارس : الصاحبي ٥٩ .

١٣ ــ الزمخشري : أساس البلاغة ٥٣٩ (انظر القاموس مادة : كذب) .

١٤ ــ الجرجاني : أسرار البلاغة ٣٤٧ ، تحقيق هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف استانبول ١٩٥٤ م .

١٥ ــ السابق ٢٤٩ ــ ٢٥١ .

١٦ ــ ابن فارس : الصاحبي ٤٦٦ .

١٧ ــ أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ١٣٧ تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٩٥٢ م .

١٨ ــ ابن فارس : الصاحبي ٤٦٦ .

١٩ ــ ابن سلام الجمحي : الطبقات ١/٢٥ تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٧٤ م .

٢٠ ــ ابن فارس : الصاحبي ٥٨ .

٢١ ــ السابق نفسه .

٢٢ ــ ثعلب : مجالس ثعلب ١/١٠ تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .

٢٣ ــ عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ٣٢٦ .

٢٤ ــ عن وظائف اللغة عامة وعن الوظيفة الانتباهية خاصة : انظر السابق ص ٧ .

٢٥ ــ عبد اللطيف اللعبي : حرقة الأسئلة ١٠ ــ ١١ ترجمة علي تيزلكاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٢ م .

٢٦ ــ انظر :

S. Schneiderman: **Art as Symptom.** (Criticism and Lacan. ed. by P. C. Hogan and L. Pandit, the University of Georgia press) Athens and London, 1990. p. 209.

٢٧ ــ انظر :

The Foucault Reader -ed. by **P. Rabinow. Pantheon Books,** New York 1984. P. 102.

٢٨ ــ أوردها عبد الرحمن بدوي : مدخل جديد إلى الفلسفة ، ص ٢٥٧ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩ م .

٢٩ ــ للتفريق الاصطلاحي بين الشاعرية والشعرية انظر : الغذامي ، الخطيئة والتكفير ١٩ ــ ٢٢ .

٣٠ ــ عن ذلك انظر :

The Future of Literary Theory ed. by **R. Cohen Routledge** New York and London 1989. p.p 209-211

٣١ ــ عبد الإله الصائغ : الزمن عند الشعراء قبل الإسلام ، ٢٢٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ م .

٣٢ ــ السابق . وانظر علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٦٣ وما بعدها .

٣٣ ــ الثعالبي : ثمار القلوب ٤٠٨ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ م .

٣٤ ــ السابق ٤٠٩ ، انظر مجمع الأمثال للميدانى ١/٩٣ .
٣٥ ــ الزمخشرى : الفائق ٢/٢٧ .
٣٦ ــ السابق ٣٧٤ .
٣٧ ــ انظر :
Norris C: Deconstruction, theory and practice Methuen, London and New York 1982. p 123.
٣٨ ــ الأرض بتتكلم عربى : أغنية مصرية قيلت حينما كانت سيناء تحت الاحتلال الإسرائيلى ، وغناها سيد مكاوى بلحن شرقى وصوت احتفالى يحتفل بالأرض وعروبتها وإرادتها فى التحرر والعودة إلى الجسد العربى .
٣٩ ــ المبرد : الكامل ٢/٥٤٨ .
٤٠ ــ السابق . وانظر جمهرة أشعار العرب لأبى زيد القرشى ص ١٧ وما بعدها ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣٠٨ هـ .
٤١ ــ الميدانى : مجمع الأمثال ٢/٣٥٤ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار القلم ، بيروت ، د . ت .
٤٢ ــ السابق .
٤٣ ــ المبرد : الكامل ٢/٥٥١ .
٤٤ ــ الحصاة الرقطاء رمز يستخدم فى الحكايات الشعبية فى القصيم ، وينسب إلى هذه الحصاة أفعال الكلام وكشف الأسرار .
٤٥ ــ ابن كثير : تفسير ابن كثير ٣/٣٥٨ ، دار الفكر ، القاهرة ، د . ت .
٤٦ ــ السابق ٣٥٩ .
٤٧ ــ السابق ٤/٢٩ .
٤٨ ــ السابق ٣/٤٢ .
٤٩ ــ السابق ٢٩٧ .
٥٠ ــ ابن ماجه : السنن ١/٢٥٩ تحقيق محمد مصطفى الأعظمى . نشره المحقق ، الرياض ١٤٠٣ هـ = ١٩٨٣ م .
٥١ ــ انظر :
T. Todorov: Introduction to poetics. Unversity of Minnesota press, Minneapolis 1981 p. 18.
٥٢ ــ المرجع المذكور فى الهامش رقم ٢٦ ص ١٥ .
٥٣ ــ نفسه ص ٢٠٩ ، ٢٢١ وانظر أيضا :
New Larousse Encyclopedia of Mythology. Hamlyn, London, 1974. p.123.
٥٤ ــ انظر :
J. Cuddon: Literary Terms Penguin Books, London 1979. p 271.
٥٥ ــ مورينو : أدب أمريكا اللاتينية ١/٣٠٧ ، ٣١٥ ، ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد . عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ م .
٥٦ ــ الجرجانى : الوساطة ١٥ .
٥٧ ــ بوبنز : الفلسفة الألمانية الحديثة ٨١ ترجمة : فؤاد كامل . دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م ، ولقد وضعنا كلمة (النص) بدلا من كلمة اللغة فى الاقتباس .
٥٨ ــ مجالس ثعلب ١٠ .
٥٩ ــ ابن سلام . طبقات ١/٢٤ .

بنية الشكل البلاغى*

صلاح فضل

مفهوم الشكل :

تعمد الإجراءات التى تتخذها بلاغة الخطاب ويتبناها علم النص إلى تجديد المصطلحات المتداولة فى التحليل ، مع الإشارة إلى علاقتها بالمصطلحات السابقة . وذلك بغية التحديد الدقيق للموقف العلمى الحالى ، وما يتمثل فيه من تغيرات معرفية وإجرائية ؛ لأن تقدم العلوم ينعكس جزئيا فى تبدل المصطلحات . ومنذ اتكأت البحوث الحديثة على مصطلح البنية ، واكتُشف به التنظيم الداخلى للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها ، مما لم يكن محددا من قبل ، لم يعد من الممكن فى الفكر الحديث التخلى عنه . على أن مفهوم البنية يقدم لنا فى تحليل الخطاب عونا أساسيا لأمرين :

أولهما : أنه يسعفنا فى التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية فى القول ، باعتبارها مجلى العناصر البلاغية . فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغى محكوما عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجملة . وإن تجاوزها فلا يتعدى الجملتين فى غالب الأحوال ، كما يحدث مثلا فى مباحث الفصل والوصل ، والتقديم والتأخير التى تنحصر فى هذا الإطار . ولأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدى فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عدة ، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية ، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية فى النظم الأخرى . وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية .

وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القاتل أن أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات ؛ إذ يتضح فى ضوء المفاهيم الكلية الحالية ، ابتداء من نظريات « الجشطالت » التى أصبح مسلما بها معرفيا ، أن وجود الوحدات وفاعليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص ، ودرجة كثافته ، ودورها فى متتالياته ، وأن اتساقها فى منظومات عريضة تشمل رقعة النص وما يتعالق معه هو الذى يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة . ولا يمكن استيعاب هذه الشبكة المتراتبة من التصورات دون استخدام مفهوم البنية فى تحليل الأشكال البلاغية .

* هذا فصل من كتاب يصدر حديثا للمؤلف بعنوان « بلاغة الخطاب وعلم النص » .

ومن الطريف أننا قد نجد كلمة « البنية » مستخدمة فى النقد القديم ، لكن بالمفهوم المادى الحسىّ للعناصر التى يتكون منها العمل الأدبى وتدخل فى بنائه ؛ أما مفهوم النموذج التجريدى المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المترابة فى الفعالية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واعٍ متبلور فى هذه المراحل المتقدمة من المعرفة . فعندما نقرأ مثلا لدى قدامة بن جعفر هذه العبارة : « إن بنية الشعر إنما هى فى التسجيع والتقفية . فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها كان أدخل له فى باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر » (١٠ ـ ٩٠) ، نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر فى الجانب الإيقاعى الموسيقى المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية ؛ مما يؤكد تطابق مفهومى الشعر والنظم عنده . ولكنه يفعل ذلك بطريقة معيارية صارمة ، يضع بها ميزانا من الموسيقى الخارجية للشعر ، يغفل الجانب التخييلى الدلالى ويسقط الإيقاع تماما من مجال النثر . وإن كانت عبارة « كان أدخل له فى باب الشعر » تشى بإدراك مستويات عديدة لهذه الشعرية . وما يعنينا الآن إنما هو التفاته إلى كلمة « بنية » التى سيقدر لها أن تكون مرتكزا اصطلاحيا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية .

الأمر الثانى الذى يجعل مصطلح البنية محوريا فى التحليل البلاغى للخطاب هو أنه يكفل لنا الخروج من مأزق حقيقى ، لم تستطع البلاغة القديمة ولا الكلاسية المحدثة أن تتجاوزه . وهو اعتبار الأشكال زخرفا وزينة تضاف إلى القول لتحسينه . ففكرة الزخرف اللصيق بالعبارة لازمت مفاهيم الأشكـ[ـال] البلاغية حتى الآن . وليس هناك سوى مصطلح [illegible] للتخلص نهائيا من شبهة الزينة المضافة . لأنه يشير إلى أصالة النموذج التعبيرى فى إنتاج الدلالة الأدبية وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلى لوحداته مما يستحيل معه إزالته دون نقص هذا التكوين ذاته . فهو بذلك يلغى المسافة الوهمية الفاصلة بين ما كان يعد تعبيرا أصليا مباشرا وما يعد تعبيرا شعريا مجملا له ، فالشكل البلاغى ـ باعتباره بنية ـ يتخلق ابتداء هكذا دفعة واحدة ويتم تلقيه كذلك . ولا يمكن أداؤه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته . وينبغى أن نتذكر فى هذا السياق مبدأ « جاكوبسون » الشهير عن الوظيفة البلاغية ، نظرا لتحققها بمستويات مختلفة فى الشعر والنثر معا . وهى وظيفة ذات طبيعة بنيوية فى جوهرها ؛ إذ إنه يستخرج المبدأ الأساسى لجميع الإجراءات الشعرية فيجعله فى طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراء المكوّن للقول الشعرى . فبينما نجد أنه فى اللغة العادية ، ذات الوظيفة الإشارية المباشرة ، يقوم التعادل فقط بتنظيم عمليات اختيار الوحدات من بين المخزون الاستبدالى ، فلا يطبع الوضع التركيبى للقول أكثر من مبدأ التجاور بين الوحدات المختارة ، نجد أنه فى اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده فى سلسلة القول . ومرة أخرى يبدو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية المتعادلة فى الوزن ليس سوى مظهر خارجى لمبدأ التعادل . فإذا استخدمنا ـ بالإضافة إلى ذلك ـ مصطلح « ليفين » التطبيقى عن « التزاوجات المتظمة » فى الشعر ، ألفيناها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية ، بل تتعدى ذلك إلى المستوى الدلالى ، كما أن الاستعارة بمدلولها التخييلى الواسع تمثل هى الأخرى القطب الثانى لمرتكزات الآلية الشعرية ، مما يجعل فكرة التوازيات الصوتية والتشاكلات الدلالية هى التى تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكتها فى القول الشعرى . إذ إنه على العكس من اللغة الشعرية نجد اللغة الإشارية تقوم بالربط الآلى بين الصوت والمعنى بمجرد عملية تشفير عادية ، دون خلق العلامات المثيرة للدلالة ودون تعليق المعنى على الصوت ، مما يلفت انتباه المتلقى إلى الرسالة فى حد ذاتها . وسنتعرض لامتدادات هذه المفاهيم فى مواضع أخرى . وحسبنا أن نؤكد الآن أن فكرة العنصر المضاف للقول الشعرى غير مرضية ، لأنها تصب فى تصورات الزخرف والمحسنات البيانية والبديعية القديمة ، مما يجعل تمثل الطابع البنيوى للغة ، باعتبارها نظاما من التركيب والاستبدال والتشاكل،يلغى إمكانية تصور وجود وحدات إضافية ليست منبثقة من داخل القول ذاته .

وكما أصر « جان كوهين » على إبراز هذه الخواص فى بنية اللغة الشعرية ، فإنه قد برهن على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية ـ فى الجناس مثلا ـ فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوى . إنه يركب إجراء فوق إجراء ، ونظاما على نظام . وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئا دون عاقبة ، ،بل هو يجعلنا نشك فى

مبدأ شرطى أساسى فى اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها ، مما يفضى بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها ؛ لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة . وبنفس الطريقة فإن الخواص الأيقونية للعبارة ـ كما يطلق عليها « بيرس » ، أو السيميولوجية الرمزية طبقا لتسمية دى سوسير ـ ليست فاقدة الأهمية . بل إن الكلمة الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى . وإدخال الشكل البلاغى فى القول يؤدى نتيجة لذلك إلى استبعاد شفافية العلامة اللغوية ، هذه الشفافية الناجمة عن الربط الاعتباطى بين الدال والمدلول ، حيث يصبح أى صوت قابلا لأداء أى معنى . فالعلامة اللغوية لا تصبح صافية شفافة ولا تقوم بدورها ، بمجرد علامة تامة ، إلا عندما تؤدى وظيفتها بوصفها بديلا يمكن أن يمحى بسهولة ، مما يقف على الطرف المضاد للعلامة الشعرية . واختيار الصورة فى حالة الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر المميز للعلامة اللغوية . الأمر الذى يجعلها تؤدى إلى مغامرة إنشاء قول أجوف ، بمعنى أنه يشير إلى ذاته ، قبل أن يشير إلى العالم (٤٩ - ٥٤) .

ومع ذلك فإن الدلالة ليست منغطاة كلها بالوظيفة البلاغية ، ففكرة العلامة التى لا تعلم شيئا ، أو لا تشير إلى شىء غير ذاتها ، فكرة متناقضة . ومهما كانت قيمة المحاولات المبذولة لإنشاء أدب أيقونى يعتمد فحسب على استثمار الجوانب الصوتية الصرفة ، أو البصرية المحضة ، فإن البلاغيين الجدد يعترفون بأنه يخرج عن مجال الشعر الحقيقى ، ليصب فى نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلى . فالوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للشاعر أن يمحوها ، بل يترك دائما للقارىء أن ينعم فى الشعر بلذة غير شعرية . لكن لأنه لا يتلقى الدلالات إلا عن بعد ، باعتبارها مرتبطة دائما بإنشاء العلامة ، فإن لغة الكاتب لابد أن تصنع وهما ؛ أن تنتج ظلها ذاته ، فلغة الشعر ليست إشارية بمقدار ما هى شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية . ومعنى ذلك أن الفن ـ كما هو معروف منذ فترة طويلة تسمح بالنسيان ـ يقع بذاته فى منطقة تتجاوز دائرة التمييز بين الحقيقة والكذب ، فأن يوجد الشىء الذى يسميه الكاتب أو لا يوجد أمر لا أهمية له عنده . والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوى البنيوى للشعر أن الكلمة الشعرية تفقد مهمتها باعتبارها عملا تواصليا ؛ إذ إنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شىء ، أو بعبارة أدق ، لا توصل سوى ذاتها . ويمكن أن يقال إنها تتصل بنفسها . وهذا التواصل الداخلى ليس سوى مبدأ الشكل نفسه . وعندما يدخل بين كل مستوى من القول وآخر ، ضرورة التطابقات المتعددة ، فإن الشاعر يغلق خطابه على ذاته ؛ هذا الإغلاق هو الذى يسمى عملا (٤٩ - ٥٥).وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأن صور الخطاب وأشكاله هى المعالم والصيغ التى يبتعد فيها الخطاب،بطريقة ما ، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط ، فإن روح البلاغة تكمن فى هذا الوعى بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة فى الشعر ، واللغة الممكنة التى كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط . ويكفى أن نقيم هذا الفارق فى الذهن كى نحدد مساحة أو فضاء الشكل البلاغى . على أن هذه المساحة ليست فارغة ، بل إنها تحتوى فى كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر . ويتمثل فن الكاتب فى الطريقة التى يضع بها حدود تلك المساحة ، وليست فى التحليل الأخير سوى الجسد المنظور للأدب .

وربما كان من الممكن الاعتراض على ذلك بأن أسلوب الصورة لا يشكل جميع أنواع الأسلوب ، ولا ينحصر فيه الشعر ، وأن البلاغة تعرف بدورها ما تطلق عليه الأسلوب البسيط ، لكن الواقع أنه أسلوب أقل تصنيعا . أو هو مصنع بطريقة أبسط ، وأن له أشكاله المعهودة ، مثله فى ذلك مثل الأساليب الغنائية والملحمية . والغيبة التامة للأشكال موجودة بطبيعة الحال ، لكن ضمن ما يطلق عليه الآن فى البلاغة درجة الصفر ، عندما تعرف العلامة بخلوها من أية علامة ، مما يجعل قيمتها معروفة تماما ، على ما شرحناه فيما سبق .

ومع ذلك فإن وضع الشكل البلاغى ، خاصة المجاز ؛ لم يكن دائما واضحا فى قلب التقاليد البلاغية . فمع أنها عرفته منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف ، فإنها تعترف فى الوقت ذاته ، بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف . وطبقا للعبارة التى أصبحت كلاسية فإن الأسواق تشهد فى يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهده أكاديميات اللغة والأدب فى شهر كامل . فالشكل

البلاغى المجازى ابتعاد عن المألوف فى الاستعمال ، ومع ذلك فهو داخل فى قلب الاستعمال ، وهنا تكمن المفارقة .

وكان بعض البلاغيين فى الكلاسية الجديدة يشعرون بهذا التناقض فى تعريفهم للأشكال المجازية ، ويحاولون تفاديه ، على أساس أن الشكل يتضمن من ناحية المبدأ خاصية مشتركة مع كل الجمل والصيغ اللغوية ، وهى أنه يعنى شيئا بفضل تركيبه النحوى . لكن بالإضافة إلى ذلك ، نجد أن الأشكال المجازية تتضمن أيضا تعديلات خاصة بها . وبفضل هذه التعديلات يتشكل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز . كما يرون أن الأشكال طرق فى الكلام تختلف عن غيرها بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا ، وألطف من طرق الكلام الأخرى التى تؤدى المحتوى الفكرى نفسه بدون ذلك التعديل الخاص . أى أن تأثير الأشكال ـ وهو الحيوية والنبل واللطف ـ يصبح أيسر فى التصنيف . أما جوهرها فيمكن تحديده على النحو التالى : كل شكل مجازى إنما هو شكل قائم بذاته . ويتميز المجاز عموما عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلا خاصا يجعله مجازا . وقد يبدو أن هذا التعريف يؤدى إلى الدور كما يقول المناطقة ، ولكنه ليس دورا تاما ؛ فجوهر المجاز أنه ذو شكل . أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل،أى أن الشكل البلاغى يكمن فى الفصل بين العلامة والمعنى ، بين الدال والمدلول ، حيث تقوم المساحة أو الفضاء الداخلى للغة .

وإذا كان صحيحا أن كل كلمة ، مهما كانت شائعة وبسيطة ، تمتلك شكلا ؛ إذ إن أصواتها تتوالى بطريقة خاصة ، داخل نظام معين فى تكوينها كما تتوالى الكلمات لتكوين الجمل والمتتاليات ، فإن هذا الشكل مجرد إطار نحوى . أى أنه يخضع لقوانين الصرف والنحو ، لا لقوانين البلاغة . فبالنسبة للبلاغة نجد مثلا أن كلمة « شراع السفينة » أو جملة « أحبك » ليس لها شكل ؛ إذ لا تخضع لأى تعديل خاص . ويبدأ الفعل البلاغى عندما يصبح من الممكن أن نقارن بين شكل هذه الكلمة أو تلك الجملة بشكل كلمة أخرى أو جملة مغايرة ، كان يمكن أن تستخدم فى مكانها ، مما يبيح لنا اعتبار أنها حلّت محلها . فشراع أو أحبك ليس لها شكل بلاغى.لكن الشكل البلاغى يتحقق فى استعمال كلمة شراع بدلا من سفينة ، على طريقة المجاز المرسل بعلاقة الجزء بالكل ، أو استعمال جملة « أكرهك » أو « أموت فيك » للدلالة على « أحبك » .

وبهذا فإن وجود الشكل البلاغى وخاصيته المتميزة يتحددان بوجود العلامات البديلة المحتملة وبروز خواصها . وكان « بالى » ـ رائد الأسلوبيات يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطى للغة فى السياق . لتجعلنا نتلقى فى الوقت ذاته حضور دال ـ وهو شراع مثلا ـ وغياب دال آخر وهو سفينة . وبنفس الطريقة كان « باسكال » قد حدد الشكل البلاغى على أساس أنه يحمل غيابا وحضورا . فالعلامة أو مجموعة العلامات اللغوية ، تكوّن خطا ، وهذا الشكل الخطى هو موضوع اللغويين ، أما الشكل البلاغى فهو سطر يتكون من خطين : خط الدال الحاضر ، وخط الدال الغائب . وبهذه الطريقة فحسب يمكن لنا أن نفهم ما يقوله البلاغيون من أن التعبير المجازى هو وحده الذى يتضمن شكلا . لأنه وحده هو الذى يتضمن تلك المسافة . (٤٧ ـ ٢٣٢) .

وكان « فونتانييه » ـ البلاغى الكلاسيكى الكبير ـ قد أبدى ملاحظة على كلمة شكل « "Figure" يحدد بمقتضاها خاصية أساسية لها ، إذ لم تكن تقال فى البداية إلا عن الأجسام ، أجسام الناس والحيوانات على وجه الخصوص ، باعتبار مظهرهم الحسى وحدود امتداداتهم المادية . فهى تعنى أولا ـ طبقا لهذا التصور ـ الهيئة والملامح والشكل الخارجى للإنسان أو الحيوان أى لمظهره المحسوس ، فهى بذلك تقارب كلمة عربية أكثر خصوصية وجزئية تستعمل أحيانا فى مقابلها وهى « الوجه » . أما الخطاب ، وهو يشير فحسب إلى تجلى ذكاء النفس الإنسانية فهو لا يعتبر جسما بالمعنى الدقيق للكلمة . حتى بالنظر إلى الأصوات التى تنقله إلى الذهن عبر الحواس بالذبذبات . ومع ذلك فهو يتضمن فى طرقه التعبيرية والدلالية المختلفة شيئا مشابها للأشكال والملامح والوجوه التى توجد فى الأجسام الحقيقية . ولاشك أنه طبقا لهذا التشابه فقد أطلقت من قبيل الاستعارة أو المجاز عبارة مثل الأشكال أو الوجوه البلاغية . لكن هذه الاستعارة لا يمكن اعتبارها شكلا حقيقيا ؛ إذ لا توجد لدينا فى اللغة كلمات نوعية أخرى تعبر عن هذه الفكرة نفسها . وهنا يلمس الباحثون ظلا لفكرتين ؛

إحداهما تتصل بخارج شبه جسدى ، والأخرى تتعلق بالمحيط والملامح والشكل.وعبارة « الشكل الخارجى » تجمعهما معا بطريقة تبدو كما لو كانت وسطا مكانيا مغطى برسم ما . هاتان القيمتان المكانيتان متعالقتان ؛ أى أن كلا منهما تقتضى الأخرى . فإذا كانت الأشكال ينبغى أن تعرف كملامح وصيغ والتفاتات ـ وهذه هى القيمة الثانية ـ فإنه يمكن للخطاب عن طريقها أن يعبر عن الأفكار والمشاعر ، بطريقة تبتعد،إلى حد ما ، عن الطرق البسيطة الشائعة ، وهذه هى القيمة الأولى . (٦٤ ـ ٢٢٠) .

ويتبلور مفهوم الشكل البلاغى فى التيار البرهانى عند « بيريلمان » بطريقة أكثر تحديدا فى قوله : لكى يوجد شكل بلاغى لابد من توفر خاصيتين لا غنى عنهما : أن تكون له بنية يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون ؛ أى تكون له صيغة تتمثل طبقا للتمييز المنطقى الحديث فى أحد المستويات النحوية أو الدلالية أو التداولية ، وأن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير ؛ ومن ثم يصبح لافتا للانتباه . وإحدى هاتين الخاصيتين ـ على الأقل ـ لابد أن تتوافر فى معظم التعريفات التى قدمت على مر القرون للأشكال المجازية والبلاغية بعامة . كما أن الأخرى تدخل أيضا ولو بطريقة ملتوية . فنجد بعض العلماء يعرف الشكل بأنه « هو التعبير الذى يختلف فيه ظاهر القول عما جرت عليه العادة فى التعبير المباشر البسيط » . ثم يضيف إليه بعدا « إتيمولوجيا » ـ يتصل بتاريخ الكلمات وجذورها الأسطورية معا ـ ويتعلق بالمظهر المادى لكلمة شكل عندما يرى أن تسمية الشكل المجازى تبدو كما لو كانت مأخوذة من الأقنعة وملابس الممثلين الذين كانوا ينطقون أنواع القول المختلفة بأشكال خارجية متنوعة (٦١ ـ ٢٧٠) .

والذى يقوم بدراسة أنواع الخطاب من المنظور البنيوى يجد نفسه أمام بعض الأشكال التى تبدو كأنها أشكال بلاغية ، مثل التكرار ، كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية ، مثل الاستفهام ، وهى مع ذلك يمكن اعتبارها فى بعض الحالات أشكالا بلاغية . وما دام من الممكن إدراجها أو إخراجها من نطاق الأشكال البلاغية فإن هذا يثير مشكلة دقيقة ؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك ؟ ويجيب « بيريلمان » عن هذا السؤال بأنه فى الواقع ومن ناحية المبدأ لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغى ، لكن لا يكفى أن يكون أى استخدام للغة غير عادى حتى يعطينا ذلك الحق فى أن نعتبره شكلا بلاغيا . فلكى تصبح البنية موضوعا للدراسة من الضرورى أن تكون قابلة للعزل ؛ أن يكون بوسعنا التعرف عليها بهذا الاعتبار . كما أن من الضرورى أن نعرف لماذا اعتبر استخدامها غير عادى . فالجملة التعجبية مثلا ، والجملة التى تستأنف الظن والشك هى أبنية ؛ لكنها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود ؛ أى خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر . فهل يؤدى ذلك إلى إقامة ربط مباشر بين استخدام الشكل البلاغى والتخيل ؟ ربما كانت تلك فكرة القدماء عن المجازات . وعلى أية حال فإن من المؤكد أن الأشكال البلاغية تبدو فحسب عندما يصبح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادى للبنية واستخدامها الخاص فى هذا الخطاب بالذات ؛ أى عندما يقوم المتلقى بهذا التمييز الذى يبدو أنه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة (٦١ ـ ٢٧١) .

ومن يتمرس بالتحليل النقدى للنصوص الأدبية ، يجد أن نسبة عالية مما يمكن أن يعد شكلا بلاغيا تقع فى هذه المنطقة المبهمة التى لا تتضح فيها نسبتها إلى أحد الأشكال بسهولة ؛ إما لأنها قابلة للتأرجح بين أنماط مختلفة طبقا للتأويل الذى تحتمله ، وإما لأنها فى وعى المتلقى الحديث لم تعد حاملة لهذا الانحراف الذى يبدو أنها كانت توحى به من قبل ، أو على العكس من ذلك أصبحنا نرى فيها ـ نتيجة للمتغيرات اللغوية والثقافية ـ أشكالا بلاغية بالنسبة لنا فحسب ، مما يضع تحديد بنية الشكل البلاغى فى علاقة وثيقة بمسائل التأويل والتفسير .

ومن البلاغيين الجدد من يقيم تمايزا واضحا بين مصطلحى الشكل والوجه ؛ فيعطى صيغة عامة للشكل ، وخاصة للوجه . حيث يرى أن كل جملة محددة إنما هى متشكلة ؛ ويعود هذا على وجه الدقة إلى أنها خاصة . وما لا يتضمن شكلا إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جمل مترابطة فيما بينها . وبلغة النحو التحويلى التى يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن

مصطلح « التشكل » يحل محله مصطلح آخر هو « التحول » . فكل جملة على السطح تشتق بالتحول ـ أى بالتشكل ـ « انطلاقا من بنية عميقة . وقد عبر عن ذلك أحد البلاغيين الكلاسيين وهو « بوازيه » بقوله : كما أن الشكل أو الهيئة ـ بالمعنى الفطرى الحقيقى ـ إنما هو التحديد الفردى لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به ، كذلك فإن الشكل اللغوى هو التحديد الفردى لجسم ما بالهيئة الخاصة التى تميزه عما عداه من العبارات المشابهة . وفى كل اللغات نجد أن الاستعمال والقياس هما اللذان يقرران مادة العبارة ومعناها الأولى . والصيغ الثانوية التى تتخذها الجملة ، وقواعد النحو الملائمة لهذا المحتوى الأولى كما تعده عبقرية اللغة .

وهنا نجد الصيغة العالمية للغة التى تبدو فى جميع أنواع الخطاب ، وإن كانت تبرز فى كل نوع تعديلات خاصة لا تسمح لنا على الإطلاق بتلقى هذه الصيغة الأولية فى أى مظهر مباشر . وبالطريقة نفسها فإن كل أفراد النوع البشرى يمتلكون صيغة مشتركة لهذا الجنس كله ، ويتشابهون نتيجة لهذا التوافق العام . لكن إذا قارنا بين الأفراد لوجدنا أعظم التنويعات والاختلافات ، فليس هناك فرد واحد يشبه الآخر ، كما أنه ليس هناك فرد يمكن أن نقول عنه إنه « هو الإنسان النموذجى » . فالشكل بهذا المفهوم هو نفسه دائما ؛ إذ يعود إلى الجنس ، بينما الوجوه هى التى تعود إلى الأفراد المختلفة . ومثل هذا يحدث فى جميع العبارات فى أية لغة ، فكلها مشدودة إلى صيغة عامة لا تتغير فى صميمها ، وهى الأبنية اللغوية ، لكن لكل منها خلقته الخاصة الناجمة عن اختلافات الصيغ ، وهذه هى الوجوه التى تميز الاستعمالات مثل تميز الأفراد من بنى البشر وتشف عن أرواحهم حتى لتكاد ترسمها (٦٩ ـ ١٤٦) .

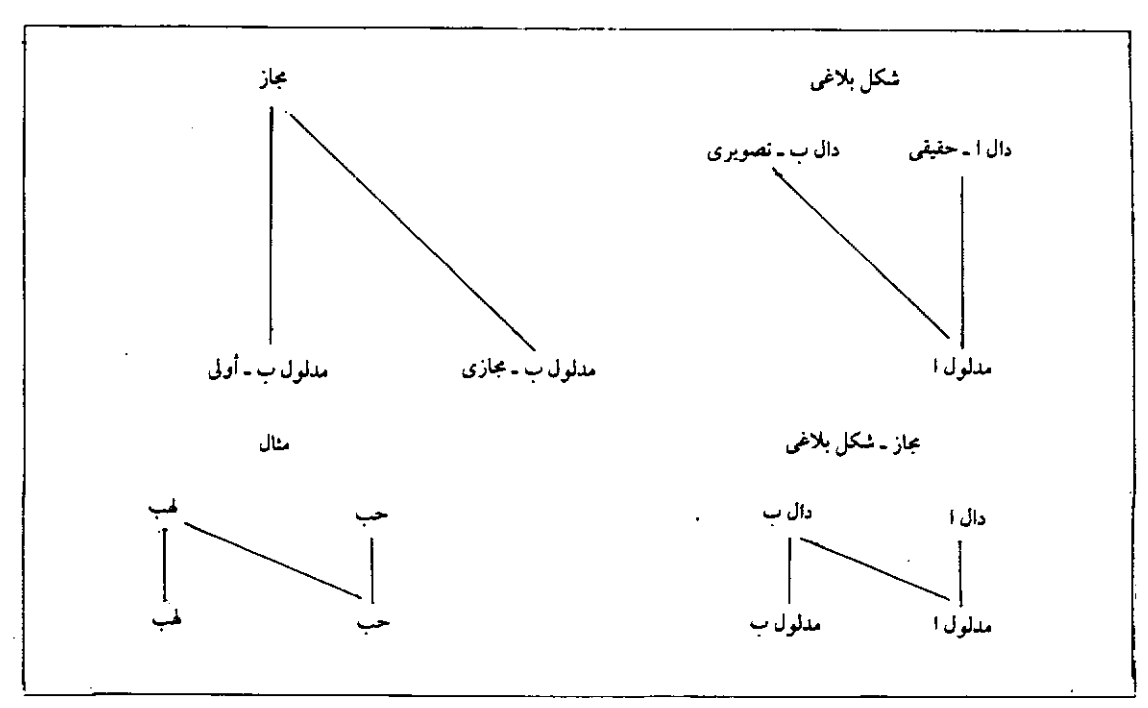
وفى سبيل التحديد الأدق لمفهوم الشكل يتوقف بعض البلاغيين الجدد مليا أمام تعريفات الشكل عند الكلاسية الجديدة ، لا كتشاف ما فيها من عناصر وظيفية يمكن إدراجها فى التصورات المحدثة بعد تعديلها كى تتسق مع المنظومات المعرفية الحديثة ، خاصة وأن هذه البلاغة الكلاسية كانت متفاعلة إبان مرحلة التنوير الغربى مع التطورات الفلسفية فى القرون الثلاثة الأخيرة بعد عصر النهضة ؛ فهى إذن ليست قديمة تنتمى للعصور الوسطى أو ما قبلها ، وإنما يمكن أن تعد بدايات التحديث البلاغى الفعلى فى الثقافة الغربية . وهذه هى المرحلة المبتسرة لدينا فى الفكر الأدبى العربى ؛ إذ لم تتح للبلاغة عندنا فى بداية العصر الحديث سوى مرحلة إحياء موجزة ، اقتصرت على نشر النصوص القديمة ـ على يد الشيخ محمد عبده مثلا ـ عند نشره لأعمال عبد القاهر ، دون أن تصحبْ ذلك عملية جدلية خصبة تقوم بتطوير المفاهيم وتحديثها ، ولعل ما يفعله بعض النقاد اللامعين اليوم من تأصيل الفكر البلاغى هو الخميرة التى تقوم بتركيزعناصر التحديث توطئة للانتقال الرشيد إلى البلاغة المعاصرة . من نماذج هذا التوقف المثمر يحلل « تودوروف » ما يسميه التعريف البنيوى الوظيفى للشكل عند « فونتانييه » الذى يرى « أن أشكال الخطاب إنما هى ملامحه ، هيئاته وأوضاعه التى تلاحظ بشكل ما . وتنجح إلى حد ما فى إحداث تأثيرها . وعن طريقها يمكن للخطاب أن يبتعد قليلا أو كثيرا فى تعبيره عن الأفكار والمشاعر عما كان من الممكن أن يتمثل فى التعبير الشائع البسيط » . ويلاحظ أنه يستخدم منظورا بنيويا وظيفيا فى هذا التحديد ، دون أن يسميه اصطلاحيا كذلك بطبيعة الأمر . كما يستخدم إلى جانب هذا الازدواج عنصرا بنيويا آخر يتمثل فى هذين المفهومين : بسيط وشائع . وكلاهما لا يتضمن الآخر بالضرورة ، فالبساطة تعتمد على المحور النوعى ، أما الشيوع فيعتمد على المحور الكمى . وقد أدى هذا الإبهام فى تقدير الباحث إلى اختلاف الشراح المحدثين ، وإن كانت عبارة « فونتانييه » واضحة فى حقيقة الأمر بالقدر الكافى . إذ يقول فى مكان آخر إن الأشكال البلاغية مهما كانت شائعة وقد تحولت بفعل العادة إلى شىء عائلى مألوف فإنها لا يمكن أن تستحق الاحتفاظ بلقب « شكل بلاغى » ما لم يكن استخدامها حرا لا تفرضه اللغة بأية طريقة . فالشكل البلاغى هكذا يعتمد على وجود التعبير المباشر أو عدمه ، وهذا البديل يترجم فى نهاية الأمر عند « فونتانييه » بالتقابل الذى يقوم بين الحقيقة العرفية والشكل البلاغى . لكن ملاحظة هذا التقابل تقتضى من الباحث الاعتراف بمشروعية التطور اللغوى ودوره فى التغيير الدلالى. وإذا كان المفكر البلاغى مثل القدماء عندنا وكثير من الباحثين المعاصرين جسما لا روحا ، لا يعترفون بمشروعية هذا التطور، فإنهم لن يدركوا دينامية المجازات التى يتم تعريفها بملاحظة ،

التغير ، وتغير المعنى لا يعد شكلا بلاغيا فى ذاته . لكن الأشكال يمكن أن تستخدم بطريقتين : لاستكمال الناقص فى اللغة ، وهذه هى الحقيقة العرفية مثل إطلاق رجل على قوائم الكرسى فى عبارة « رجل الكرسى » ، أو لتحل محله التعبيرات المباشرة الموجودة ، وعندئذ فقط يولد الشكل البلاغى .

فالمجاز على هذا دال له مدلولان أحدهما أولى والثانى مجازى والشكل البلاغى يفترض مدلولا يمكن أن يشار إليه بدالّين أحدهما حقيقى والآخر تصويرى ، ومن الممكن فى تقدير « تودوروف » وضع هيكل لاختلاف هذه العلاقات والطبيعة المركبة لكل من المجاز والشكل البلاغى كما **يتضح فى الشكل**

فالمجاز يتحول إلى شكل بلاغى بفضل العلاقة التى تقوم بين الدال ا والدال ب ، ومن الضرورى أن يكون المعنى ا للكلمة ب له اسم مباشر ا ـ وأن يكون للكلمة ب معنى حقيقى ب حتى يمكن أن يكون هناك مجاز ماثل فى شكل بلاغى مثل الاستعارة أو المجاز المرسل أو غيرهما ، على اعتبار أن المجازات والأشكال البلاغية تمثل مجموعات متداخلة . (٦٩ ـ ١٥٣) .

كما يحلل الباحث نفسه تعريف بلاغىّ كلاسىّ آخر للشكل هو « دو مارشيه » الذى يبرز حركية الشكل البلاغى وارتباطه جوهريا بعملية التلقى عندما يقول : « كما أن البلاغية ليست سوى طرق للكلام ذات طبيعة خاصة أطلقت عليها بعض الأسماء . وكما أن كل نوع من هذه الأشكال يمكنه أيضا أن يتوزع بطرائق عديدة مختلفة ، فمن الواضح أنه إذا لاحظنا كل واحدة من الكيفيات وأعطيناها اسما جعلنا منها أشكالا أخرى » . ومعنى هذا عند « تودوروف » أن الشكل البلاغى ليس خاصية تنتمى إلى الجمل داخليا دون مراعاة السياق . بل إن كل جملة إنما هى شكل بالقوة . وبالتالى ليس هناك معيار تفضيلى . كل ما هناك أننا نعرف كيفية ملاحظة شكل بعض الأقوال ولا نعرف كيفية ملاحظة شكل الأخرى . ولا يتساءل البلاغى الكلاسى عن أصل هذا الفارق الذى لا يكمن فى الجملة وإنما فى موقفنا منها ، وإن كان يعطينا مؤشرا للتعرف عليها . وهو أن بعض الأشكال لها اسم بلاغى والآخر ليس له اسم ، وعندما يطلق الاسم على الشكل فإنه يتم تكريسه . وفى هذه المقولة إشارة إلى اعتبار الشكل البلاغى مجرد صيغة ثقافية . فالتعبير يصبح شكلا بلاغيا عندما نستطيع تلقيه باعتباره كذلك ، وهذا التلقى فى صميمه عملية اجتماعية .



ومعنى هذا بوضوح أن فكرة الشكل البلاغى ليست منبثقة من المستوى اللغوى الصرف ، بل إنها تكتسب كامل معناها فى مستوى التلقى اللغوى ، فيصبح القول متشكلا بلاغيا فى اللحظة التى نتلقاه فيها باعتباره كذلك مما يكسبه بالتالى خاصية ديناميكية بارزة (٦٩ - ١٤٦) .

ومعيار التلقى هذا نفسه يعتمد عليه صاحب بلاغة البرهان الجديدة ؛ إذ يرى أن استخدام بنية ما فى ظروف غير عادية قد يستهدف بشكل واضح إضفاء الطابع الحركى على الفكر . أو مداراة العواطف ، أو خلق مواقف درامية غير حقيقية . فإذا أدخل الخطيب مثلا فى حديثه بعض الاعتراضات كى يجيب عليها فنحن حيال شكل بلاغى هو مجرد مجيل ، إذ ربما تكون هذه الاعتراضات وهمية . لكن من المهم أن نشير إلى أن الخطيب قد توقع اعتراضات ممكنة وأخذها فى اعتباره . وفى الحقيقة فإن هناك تدرجا من الاعتراضات الواقعية إلى المتخيلة . والبنية الواحدة يمكن أن تنتقل من درجة إلى أخرى طبقا للأثر الذى تحدثه فى الخطاب . فهناك أشكال يبدو للوهلة الأولى أنها تستخدم بطريقة لا نظير لها ، لكنها مع ذلك تبدو طبيعية لو كان استخدامها مبررا فى الخطاب فى جملته . ويرى « بيريلمان » أن الشكل البلاغى يعتبر برهانيا كلما استطاع أن يولد تغيرا فى المنظور ، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحى به . وعلى العكس من ذلك إذا كان الخطاب لا يثير تأييد المتلقى لهذا الشكل البرهانى فإنه يتم إدراك الشكل البلاغى حينئذ باعتباره مجرد زينة أو حيلة أسلوبية ، مما يمكن أن يثير الإعجاب ، لكن على المستوى الجمالى ، أو دليلا على براعة المتكلم،وعندئذ نرى أنه لا يمكننا أن نقرر مسبقا ما إذا كانت بنية محددة تعتبر شكلا أم لا ؛ أى ما إذا كانت ستقوم بدور الشكل البلاغى البرهانى أو بمجرد دور الشكل الأسلوبى ، وغاية ما هناك أن بوسعنا أن نكتشف عدداً من الأبنية الصالحة كى تتحول إلى أحد الشكلين .

على أن هناك بعض الأشكال البلاغية التى لا يمكن التعرف عليها إلا داخل سياقها ، وذلك مثل التلميح ؛ إذ إن بنيته ليست نحوية ولا دلالية ، بل إنها ترتبط بعلاقة مع شئ ليس هو الموضوع المباشر للخطاب ، فإذا تم تلقى هذه الطريقة فى التعبير على أنها غير عادية لنا حيال شكل بلاغى ، فحركة الخطاب ، وتأييد المتلقى لطريقة البرهنة التى تعزز الشكل البلاغى هو ما يحدد نوع الشكل الماثل أمامنا . . وبهذا فإن التلميح يكاد يكتسب دائما قيمة برهانية لأنه يعتمد على عنصر الاتفاق والتواصل (٦١ - ٢٧١) . وأيا ما كان الشكل البلاغى فإن دلالته لا تنفصم عنه ؛ فالفن يعبر عن شئ لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى . هذه المقولة التى بدأتها الرومانسية كانت دليلا على التحول فى مفهوم الفن أكثر مما هى مجرد نزوع صوفى . وعندما يصل الباحث إلى هذه النقطة المتصلة بالمحتوى الذى لا يقال فى الفن يجد نفسه حيال كلمات « كانت » عن الأفكار الجمالية حيث يرى أنه يمكن أن يقال بصفة عامة إن الجمال فى مظاهره الطبيعية والفنية إنما هو التعبير عن الأفكار الجمالية ، وهذه الأفكار الجمالية ليست سوى محتوى العمل الفنى . لكن ما الفكرة الجمالية ؟ « أعنى بعبارة الفكرة الجمالية تمثيل الخيال الذى يبعث كثيرا على التفكير بدون أن يكون أى تفكير محدد - أى تصور - ملائما له . وبالتالى فإن أية لغة لا يمكن أن تدركه فى شموله وتجعله قابلا للفهم . وبكلمة واحدة فإن الفكرة الجمالية هى تمثيل الخيال المقترن بتصور معين ، والمرتبط بمجموعة من التمثيلات الجزئية المتنوعة فى استخدامها الحر ، بحيث لا يمكن لأى تعبير يشير إلى تصور محدد أن يدل عليه ، مما يجعلنا نفكر فى أكثر من تصور ، وفى كثير من الأشياء الأخرى التى لا تقال ، وإن كان الشعور بها يثير ملكة المعرفة ويبث الروح فى حروف اللغة » .

ويستخلص الباحثون خواص الفكرة الجمالية من هذا النص على النحو التالى :

- هى ما يعبر عنه الفن .
- لا يمكن أن يقال الشئ نفسه بأى شكل لغوى آخر
- الفن يعبر عما لا تقوله اللغة .

هذه الاستحالة المبدئية تثير نشاطا تعويضيا ؛ إذ إنه بدلا من العنصر الرئيسى الذى لا يقال ، يقال ما لاحصر له من التداعيات الهامشية . ومع أن اللغة هى مادة الشعر فإنه يتضمن خواص جمالية ، ومن ثم فإن بوسعه أن يعبر عن أفكار جمالية لا تصل إليها هذه اللغة ذاتها ، مما يسمح له بأن ينقل ما لايقال : « والفن لا يحقق ذلك فحسب فى الرسم

أو النحت ، وإنما أيضا نجد الشعر والبلاغة تدين للروح التى بث فيها لخواص الأشياء الجمالية التى ترافق الخواص المنطقية وتعطى للخيال دفعة للتفكير ، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية ، أكثر مما يمكن التفكير به فى تصور ما ، وأكثر بالتالى مما يمكن أن يفهم من تعبير محدد (٦٩ - ٢٦٣) .

ولأن الفن يعبر بشكله عما لا يقال ، فإن تأويله لا حدود له ، أو على حد تعبير « شيلينج » - إن كل عمل فطرى يؤدى إلى ما لاحصر له من التأويلات ، دون أن يكون بوسعنا أن نقول إن هذه التأويلات من صنع الفنان ذاته ، أو أنها تكمن كلها فى العمل الأدبى ، وإنما هو يثيرها فحسب . وكان الرومانسيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم ، حيث يرون - كما يقول « شليجيل » - أن الرؤية غير الشعرية للأشياء هى التى تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل ، أما الرؤية الشعرية فهى التى تؤولها باستمرار ، وترى فيها ما لاينفد من الأشكال التصويرية » ، ومن هنا فإن الشعر يتحدد بتعدد المعنى . وتأسيسا على هذا المفهوم الرومانسى لتعدد دلالة الشكل أخذ البلاغيون والنقاد فى محاولة تصنيف الدلالات الإيحائية ؛ فبعضهم يرى أنها تنقسم إلى نوعين : دلالات اجتماعية تتجلى فى الدرجة الأولى فى مستويات اللغة وما تنتجه من تأثيرات خاصة عندما ينتقل المتكلم من مستوى إلى آخر ، وقد ركز علماء اللغة على هذا النوع وسموه « الدلالات الحافة » . أما النوع الثانى فهو الدلالات الإيحائية النفسية ، وصيغتها المثلى تتجلى فى الصور المستدعاة ، ويلاحظ أن « كوهين » فى نظريته عن لغة الشعر يعتمد على وقائع يتصل معظمها بهذا النوع من الدلالات الإيحائية .

ويرى نقاد آخرون أن كلا النوعين السابقين قد يتضمن إيحاء حرا وإيحاء اضطراريا . والنموذج الأمثل للإيحاء الحر هو النص الشعرى الذى لا يمكن تحديد مستواه الإيحائى بشكل تام . لأن هذا النوع من النصوص يتضمن ثقوبا منطقية يقوم كل قارىء بملئها طبقا لخياله وتجربته وثقافته ومعرفته بشخصية الشاعر وإنتاجه . هذه العناصر كلها تمثل ركائز للإيحاء ، لأنها ليست ماثلة فى البنية المنطقية للنص . ويمكن أن تتأكد من طابعها الحر بملاحظة العلاقة بين التأويلات المختلفة لقصيدة واحدة ، مع الاعتراف بمشروعيتها كلها ، من قبل نقاد مشهود لهم بالعمق والقدرة على النفاذ إلى أعماق النص ، خاصة عندما يكون غامضا إلى حد ما .

على أن التعارض بين الإيحاء الحر والإيحاء المقيد الاضطرارى لا يستبعد الدرجات الوسطى ؛ فشرح بيت مفرد فى قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة ، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات تدريجيا ، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة ، أو استعراض الإنتاج الشعرى فى جملته لم يبق من هذه الاحتمالات العديدة سوى فرض واحد يمكن الاطمئنان إليه ، وعندئذ نجد أن ما كان إيحاء حرا بالنسبة لبيت واحد أصبح اضطراريا مقيدا بالنسبة لمجموع العمل الشعرى كله (٥٤ - ٢٤) .

تحديد أهم الأشكال :

وجدنا أن الحديث عن مفهوم الأشكال البلاغية وأبنيتها قد انتهى بنا إلى مقاربة محور جوهرى فى علم اللغة الحديث وهو تعدد المعنى . مما ينبىء عن التداخل الحتمى - فى مجال البحث وليس فى المنظور - بين علمى الدلالة والبلاغة ؛ ويؤدى إلى حتمية تأثر كل منها بمنجزات العلم الآخر.ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعنى ناقد لغوى مثل « ريتشاردز » بمهمة تأسيس بلاغة دلالية منطقية ، تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز الثقل . وهو يقدم فى كتابه « فلسفة البلاغة » - الذى أشرنا إليه من قبل - مفهوما جديدا للبلاغة ينبثق من تصور دلالى يعتبر إرهاصا لما يدعو إليه اليوم البلاغيون الجدد . بالإضافة إلى أنه كان يشعر بأنه « يبعث الحياة فى موضوع قديم ، ارتكازاً على تحليل لغوى جديد » .

وقد أخذ « ريتشاردز » تعريفه للبلاغة - كما يقول « ريكور » - من أحد الأصول الكبرى للقرن الثامن عشر الإنجليزى حيث تعد « علما فلسفيا ينمو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة » . وبهذا فإن مجال البلاغة الواسع عند اليونان قد أصبح محصورا فى حدود هذا التعريف .

فالتركيز على استخدام اللغة يجعل البلاغة تمضى على مستوى القول من حيث الفهم والتواصل ، فتصبح خاصة بنظرية الخطاب ، بالفكر كما يتجلى فى الخطاب . وهو عندما يبحث عن قوانين هذا الاستخدام فإنما يقوم بإخضاع قواعد المهارة للمعرفة المنظمة . فيقترح السيطرة على تلك القواعد هدفًا للبلاغة ، مما يجعل دراسة عدم الفهم تقف على مستوى دراسة الفهم اللغوى نفسه . ثم يمضى « ريتشاردز » فيحدد هدف البلاغة بأنها : دراسة سبل الفهم وعدم الفهم اللغويين .

على أن الخاصية الفلسفية لهذا العلم عنده تتأكد من الاهتمام الشديد بجانب « الاتصال » أكثر من الاهتمام بجانب الإقناع أو التأثير أو الإمتاع ، وهى الوظائف التى جعلت البلاغة القديمة تفترق عن الفلسفة . ويصبح من المنطقى عنده حينئذ أن يعتبر البلاغة دراسة لطرائق الفهم اللغوى وعدم الفهم وسبل علاجه . ويلاحظ أن هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة فى طموحه الشديد فحسب ؛ بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف الهام المعادى لكل نزوع اسمى تصنيفى . فلا يوجد فى هذا العمل الصغير أية محاولة لتصنيف الأشكال البلاغية ، كما أن الحديث عن الاستعارة يحتل المقام الأول فيه ، دون أية مزاحمة من الكناية أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغية . على أن هذا الملمح السلبى عند « ريتشاردز » ليس عشوائيا ، بل هو مقصود ، فماذا يمكن تصنيفه سوى الانحرافات ، وإلى أية قاعدة يمكن الاستناد عند تحديد هذه الانحرافات إن لم يكن إلى المعانى الثابتة ؟ وأية عناصر من القول تحمل أساس هذه المعانى الثابتة إن لم تكن هى الأسماء ؟ وهكذا فإن مهمة « ريتشاردز » البلاغية كانت تتمثل فى الاعتماد على الخطاب فى مقابل الكلمة ، ونقد التمييز البلاغى الكلاسى بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى .

يرى « ريتشاردز » ان الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق ؛ وعلاقتها مع الكلمات الأخرى . كما أن الشكل لا يمكن أن ينفصم عن الموضوع وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين فى ذهنه . فالشاعر يوسع من معنى المفردات ويزيد فى تفاعلها . والاستعارة تعنى أننا لدينا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا ، المشبه والمشبه به ، أو المحمول والحامل ، وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة . ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين يأتى المعنى . وهكذا فإن السؤال عن المعنى يشتمل على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء مما يتضمنه مثلثه الشهير .

ويبين « ريتشاردز » أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة ، إنما هى كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة ، على أساس أن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وأن اللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان الأخرى التى تصحبه وتظهر معه . وحجم أى شىء لا يكتسب ، وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنته بحجم الأشياء التى ترى معه وأطوالها . كذلك الحال فى الألفاظ ؛ فمعنى أية كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ .

ولقد كانت سيطرة الاستعارة على بلاغة « ريتشاردز » نتيجة لأنها « الوحدة النظرية السياقية للدلالة » . فعندما تكون الكلمة هى البديل لتوليفة من المظاهر ، وتكون هذه المظاهر نفسها أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة ، فإن مبدأ الاستعارة يتكون مترتبا على هذا الوضع اللغوى . فإذا كانت الاستعارة عنده كما أسلفنا تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان فى مجال كلمة أو تعبير بسيط ، بحيث تصبح دلالتها هى ناتج هذا التفاعل ، فإنه لكى يتطابق هذا الوصف مع « الوحدة النظرية للمعنى » علينا أن نقول بأن الاستعارة تحتفظ فى داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى . ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة ، وإنما بتبادل تجارى بين الأفكار ، أى بتفاعل بين السياقات . وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنها موهبة الفكر . والبلاغة عنده هى تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة (٦٤ ـ ١٠٥) .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذا المنظور الدلالى الذى أدخله « ريتشاردز » إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما فى تجاوز

« التعريف الاسمى » الذى كان سائدا فى البلاغة القديمة ، إلى ما يطلق عليه « التعريف الواقعى » الذى يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها فى الآن ذاته .

فبينما كانت الكلمة هى نقطة الارتكاز فى تغير المعنى الذى يتمثل فيه الشكل البلاغى المسمى بالاستعارة عند القدماء ، بحيث يتم تعريفها بطريقة تجعلها تتطابق مع نقل اسم أجنبى إلى شىء آخر ليس له اسم حقيقى ، فإنه قد تبين أن البحث عن عمل المعنى المتولد من نقل الاسم فحسب يدمر دائما لوحة الكلمة ولوحة الاسم بالتالى ، لكى يفرض بديلا منهما اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى . بحيث يؤدى هذا القول دورا مباشرا فى حمله لمعنى تام ومكتمل فى إنتاج الدلالة الاستعارية ، ومن ثم فإن من الضرورى أن نتحدث دائما عن القول الاستعارى .

وعندئذ يتساءل بعض البلاغيين الجدد : هل يعنى هذا أن تعريف الاستعارة من زاوية نقل المعنى يعد تعريفا زائفا ؟ ويرون أن بوسعنا أن نقول إنه تعريف اسمى وليس واقعيا ، طبقا لمصطلحات « ليبنز » وقصده من هذين التعبيرين . فالتعريف الاسمى يسمح لنا بالتعرف على الشىء ، أما التعريف الواقعى فهو الذى يرينا كيف يتولد هذا الشىء . وتعريفات القدماء اسمية ، لأنها تتيح لنا التعرف على الاستعارة مثلا من بين الأشكال البلاغية الأخرى ، وتسمح بالتالى بتصنيفها ، مثلها فى ذلك مثل بقية المصطلحات الخاصة بأشكال المجاز الأخرى ، التى لا تتجاوز بدورها هذا المستوى من التعريف الاسمى . لكن عندما تشغل البلاغة بالأسباب التوليدية لهذه الأشكال وشرح قيامها بوظائفها الفعلية فإنها لا يمكن أن تعتد بالكلمة فحسب ، بل بالخطاب كله . ومن هنا فإن نظرية القول الاستعارى لابد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب (٦٤ - ١٠٥) .

فبنية الاستعارة إذن - طبقا لهذا المفهوم البلاغى الجديد - تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة . ولا تتمثل فى عملية نقل أو استبدال . ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه « بؤرة الاستعارة » والإطار المحيط بها . وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها ؛ المستعار منه والمستعار له . ويشرح « ماكس بلاك » طبيعة هذا التداخل بقوله : عندما نستعمل استعارة ما ، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية فى الآن ذاته . وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة ، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما . ويطبق هذا على القول التالى : « الفقراء هم زنوج أوربا » - مع ملاحظة أن مثل هذا التشبيه البليغ يعد استعارة فى البلاغة الغربية منذ أرسطو ، وكذلك عند كثير من البلاغيين العرب - وانطلاقا من المبدأ الاستبدالى نفهم أن شيئا قد قيل عن « فقراء أوربا » بصورة غير مباشرة ، ولكن ما هو ؟ إننا ندرك أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج . وذلك مع التعارض بين المفهومين . ذلك أن أفكارنا حول الفقراء الأوربيين والزنوج الأمريكيين تتفاعل لكى تعطى معنى ناتجا عن هذا التفاعل . مما يعنى أنه فى سياق كلام محدد معطى تأخذ الكلمة التى تعد محورا معنى جديدا ليس هو معناها الأصلى تماما فى الاستعمالات الأدبية ؛ إذ إن السياق الجديد - وهو إطار الاستعارة - يفضى إلى تحديد معناها . ولنأخذ مثالا آخر « الإنسان ذئب » حيث نجد أننا أمام موضوعين ؛ الموضوع الرئيسى وهو الإنسان ، والموضوع المرتبط به وهو « ذئب » . غير أن هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص يجهل كل شىء عن الذئاب . إذ ليس المطلوب معرفة القارىء لمعنى كلمة « ذئب » قاموسيا ، بل أن يعرف ما يطلق عليه « طريقة المواضع المتشابهة المشتركة » من وجهة نظر محترف . هذه الطريقة يمكن أن تحتوى على أنصاف حقائق ، أو بعض الأغلاط المتميزة ، تماما كما لو أننا اعتبرنا أن الحوت من فصيلة الأسماك . ولكن الأساس فى فعالية الاستعارة لا يكمن فى صحة المواضع المتشابهة ، بل فى حرية استيحائها . وبتعبير آخر فإن استعمالات كلمة « ذئب » تحكمها قواعد نحوية ودلالية ، وخرق هذه القواعد يؤدى إلى فقدان المعنى أو التناقض . والمهم أن يلتزم عند استعمال تلك الكلمة بتقبل مجموعة من الأفكار التقليدية حول الذئب تكون أساسا لأى اشتراك معنوى . فعندما يقول قائل « ذئب » نفهم منه أنه يريد بطريقة ما من هذا الاسم أن يشير إلى حيوان ضار خدّاع من أكلة اللحوم . . أى أن فكرة الذئب هى جزء من نظام فكرى لم يوضح تماما ، لكنه محدد بشكل يكفى لسرد مفصل . والأثر

الذى نحصل عليه إذن عندما نسمى استعاريا رجلا بذئب هو إثارة ما يطلق عليه « نظام الدلالات » الخاص بالمواقع المتشابهة المشتركة المترابطة . والدلالة الجديدة للفظ « إنسان » حينئذ يجب أن تتحدد على مثال بعض الدلالات المرتبطة باستعمالات لفظة « ذئب » . وكل ملمح إنسانى يمكن أن يذكر فى « لغة الذئب » سيكون مناسبا . وكل ملمح لا يستطيع ذلك سيترك جانبا . وعلى هذا فإن الاستعارة « ذئب » تحذف تفصيلات وتجعل أخرى مكانها ، أى أنها تنظم مفهومنا للإنسان . وإذا كانت تسميتنا إنسانا بذئب هى رؤيته بشكل مختلف خاص ، فلا يجب أن ننسى أن الاستعارة تظهر « الذئب » وقد أصبح أكثر إنسانية مما بدا من قبل ، الأمر الذى يعد محصلة حقيقية للتفاعل الاستعارى (٢٩ - ١٣٦) . لقد أبرز « ماكس بلاك » فى هذا البحث الذى نشر أصله عام ١٩٦٢ عن الاستعارة النواة المكثفة للفرضية الجوهرية فى التحليل الدلالى والمنطقى الذى يتم على مستوى الخطاب كله كى يشرح تغير المعنى المتركز فى الكلمة . ولم يكن يهدف إلى إحياء المنظور البلاغى القديم لفكرة الاستبدال الاسمى ، بل كان يطمح إلى إقامة « أجرومية منطقية » للاستعارة . وهو يعنى بذلك مجموعة إجابات ملائمة عن أسئلة من النوع التالى : كيف نتعرف على نموذج للاستعارة ؟ هل هناك معايير تصلح لالتقاطها ؟ هل ينبغى أن نعتبرها مجرد زينة بسيطة تضاف للمعنى الأصلى الصافى ؟ وما العلاقة بين الاستعارة والتشبيه ؟ وما التأثير المنشود أو الوظيفة الناجمة عن استخدام الاستعارة ؟ وكما نرى فإن مهمة الشرح والتوضيح التى تثيرها تلك الأسئلة لا تختلف كثيرا عما تعرض له « ريتشاردز » فى بلاغته ، حيث تتمثل فى إخضاع الاستعارة لعملية دقيقة من فهم وظائفها فى ضوء وظائف اللغة فى عمومها . ولئن كانت تتضمن درجة أعلى من التقنية التحليلية التى تعود إلى كفاءة « بلاك » بوصفه واحدا من أبرز علماء المنطق والمعرفة المحدثين . فهناك على الأقل ثلاث نقاط - فى بحثه عن شرح الاستعارة - تمثل تقدما حاسما فى النظر إليها :

الأولى تتصل ببنية الخطاب الاستعارى ذاته ، حيث كان يعبر عنها « ريتشاردز » بكلمات المشبه والمشبه به ، أو « المحمول والحامل Vehicl — Tenor وقبل إخضاع هذا التمييز للنقد لابد من التذكير بأن ما يكون الاستعارة عند البلاغيين الجدد إنما هو الخطاب بأكمله . وإن كان الاهتمام يتركز عادة فى كلمة خاصة يحملنا وجودها على أن نعتبر هذا الخطاب من قبيل الخطاب الاستعارى .

هذا التأرجح للمعنى بين الخطاب والكلمة هو الشرط الضرورى للملمح أساسى ؛ هو التضاد الموجود فى نطاق الخطاب ذاته بين الكلمة التى نعتبرها استعارة والكلمة الأخرى التى ليست كذلك . فعندما يقول شوقى مثلا :

جبل التوباد حياك الحيا
وسقى الله صبانا ورعى

فإن كلمة « حيّا » فى الشطر الأول هى التى استخدمت مجازيا ، بمعنى سقى ، وكلمة « سقى » فى الشطر الثانى هى التى استخدمت مجازيا بمعنى رعى ، أما ما حلتا محله فليس كذلك بطبيعة الحال . غير أن هذا الاستخدام المجازى لا يبرز إلا فى نطاق الجملة الكاملة . فلنقل إذن إن الاستعارة إنما هى الجملة . . أو هى العبارة التى استخدمت فيها بعض الكلمات مجازيا ، وهذا الملمح يقدم لنا معيارا أو أداة للتمييز بين الاستعارة والمثل والأمثولة واللغز ؛ حيث نجد الكلمات كلها مستعملة بطريقة مجازية متساوية ، وكذلك لتمييزها عن الرمز .

كما أن هذا التحديد يسمح لنا بأن نفصل الكلمة المستعارة عن بقية الجملة ؛ وعندئذ نتحدث عن « البؤرة » المتمثلة فى هذه الكلمة ، وعن « الإطار » الذى تقدمه بقية الكلمات فى الجملة . ومن ثم يصبح بوسعنا أن نشرح عملية التركيز على الكلمة المحورية .

وهنا تكمن **الخطوة الثانية** الحاسمة التى تقوم بها البلاغة الجديدة ، وتعتمد على إقامة حد فاصل بين نظرية التفاعل الدلالى التى يقدمها هذا التحليل وبين النظريات الكلاسيكية فى الاستعارة والتى تنقسم إلى مجموعتين : - إحداهما ترتكز على تصورات الاستبدال الاستعارى ، والأخرى على تصورات التشابه . وأهم ما ينجم عن هذا التقابل الواضح بين مفهوم

التفاعل الدلالى وما عداه هو أن الاستعارة المبنية على التفاعل الدلالى لا يمكن أن يحل شىء محلها ، ومن ثم فهى غير قابلة للترجمة ، فهى حاملة لمعلومات ، وليست زينة ولا زخرفا ، بل بنية تعلمنا شيئا لا يتم بدونها .

أما الإضافة الثالثة التى قدمها تحليل « ماكس بلاك » فهى تتصل بتشغيل التفاعل الدلالى ذاته ، إذ كيف يمارس الإطار أو السياق عمله على الكلمة البؤرة كى يثير لها دلالة جديدة غير قابلة للانحصار فى المعنى الحرفى من جانب ، ولا فى الشروح المستفيضة من جانب آخر ؟ وقد كانت هذه هى المشكلة التى تصدى لها « ريتشاردز » كما رأينا من قبل ، ولكن الحل الذى قدمه كان من شأنه أن يعود بنا مرة أخرى إلى نظرية التشبيه عند إثارته للخواص المشتركة ، أو يتركنا فى منطقة ملتبسة غامضة عندما يتحدث عن النشاط المتزامن لفكرتين أو قطبين . بالرغم من أنه أشار للطريق الصحيح عندما قال إن القارىء مضطر لأن يقيم علاقة بين فكرتين ، لكن كيف ؟ لنتذكر الاستعارة التى تحدثنا بها عن الإنسان باعتباره « ذئبا » فكلمة البؤرة وهى « ذئب » لا تعمل على أساس معناها العادى المعجمى ، وإنما بفضل « نظام من التداعيات المشتركة » ـ أى بفضل عدد من الآراء والأحكام التى يسلم بها المتحدث بلغة ما ، بحيث تنظم رؤيته للعالم ، وهى تلك الآراء التى تجعلنا ندهش فى الثقافة العربية عندما نقرأ بيت أبى العلاء المعرى مثلا :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير

حيث يقدم رؤية مخالفة للمعهود ، تجعل الذئب أكثر إنسانية ، أو تجعل الشاعر أشد تلؤبا ، وهى فى كلتا الحالتين تشدخ المنظور الأليف حيث تقدم رؤية شارحة لما توجزه الاستعارة السابقة (٦٤ ـ ١٣١) .

فإذا انتقلنا إلى تحديد وظيفة الاستعارة بعد كشف بنيتها وجدنا أن البلاغيين الجدد ـ على اختلاف توجهاتهم ـ يربطون بينها وبين مستوى القول الذى ترد فيه ، ويرجعون ذلك إلى ازدواجية البلاغة التى انبثقت فى الخطابة أساسا وفن الشعر معا ، حيث يرون أن البلاغة نشأت فى البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير . لكن هذه الوظيفة مع اتساعها لا تغطى جميع استعمالات القول . ففن الشعر وإنشاء القصائد المأساوية على وجه الخصوص لا يتوقف فى وظيفته ولا فى مواقفه على الخطاب البلاغى المعتمد على فن الجدل . فالشعر ليس خطابة بلاغية ولا يستهدف الإقناع ، بل ينجم عنه التطهير من انفعالات الخوف والرحمة كما هو معروف منذ أرسطو . وهكذا فإن الشعر والخطابة يمثلان عالمين مختلفين للقول ، لكن الاستعارة تغرس قدميها فى كل منهما . فمن الممكن أن تكون بالنسبة لبنيتها معتمدة على عملية وحيدة من تحول معنى الكلمات فى السياق ، لكن فيما يتعلق بوظيفتها فإنها تتبع المصيرين المختلفين لكل من الخطابة والتراجيديا ، أى أن هناك بنية واحدة للاستعارة ، لكن لها وظيفتين : إحداهما خطابية ـ أو نثرية ـ والأخرى شعرية .

هذا الازدواج فى الوظائف هو الذى يتجلى فيه الفرق بين العالم السياسى للخطابة ، والعالم الشعرى للتراجيديا . وهو يترجم فضلا عن ذلك فرقا أكثر جوهرية على مستوى القصد . وهذا التخالف لم يمر دون أن يدركه أحد ، لأن الخطابة البلاغية كما ترد فى الكتب المتأخرة تخلو من جزء أساسى هو المتصل بالحجج والبراهين ، وكان أرسطو قد عرّفها بأنها فن ابتداع البراهين أو العثور عليها . لكن الشعر لا يريد أن يبرهن على شىء مطلقا ، فمشروعه يتصل بالمحاكاة ، وهدفه وضع تمثيل جوهرى للأفعال الإنسانية ، وطريقته الخاصة هى قول الحق بواسطة الخيال والخرافة والتطهير . هذا الثالوث الذى يحدد عالم الشعر لا يمكن أن يختلط بثالوث الخطابة المتمثل فى البرهان والإقناع والإمتاع . من هنا يصبح من الضرورى أن نضع البنية الوحيدة للاستعارة فوق خلفية فنون المحاكاة من جانب ، وفنون البرهان المقنع من جانب آخر . هذا الازدواج فى الوظيفة والقصد أشد جذرية من التمييز بين الشعر والنثر ، لأنه يمثل مبرره الأخير .

وعندما نضع الاستعارة فوق خلفية « المحاكاة » فإنها عندئذ تفقد أى طابع زخرفى ؛ إذ لو لوحظت بوصفها مجرد فعل لغوى فمن الممكن عندئذ اعتبارها انحرافا يسيرا عن اللغة المعهودة ؛

تضاف إلى الكلمات الغريبة الوحشية المستطيلة أو المختزلة المصطنعة . فتعليق الوظيفة على « المعجم » يضع الاستعارة فى خدمة « القول » ، أما « التشعير » الذى لا يتم على مستوى الكلمات ، وإنما على مستوى النص باكمله،فإنه يحدث نتيجة لتعليق الوظيفة على المحاكاة ، مما يعطى الاستعارة بوصفها إجراء أسلوبيا شعريا منظورا شاملا يقابل الإقناع فى الخطابة . فعندما يعتد بالاستعارة من ناحية الشكل باعتبارها انحرافا فحسب لا يصبح هناك سوى مجرد خلاف فى المعنى . لكنها عندما ترتبط بالمحاكاة فإنها تسهم حينئذ فى التوتر المزدوج الذى يميزها ؛ وهو الخضوع للواقع والإبداع التخييلى معا ، فهى إحلال وتسامٍ فى الآن ذاته . هذا التوتر المزدوج يمثل الوظيفة الإشارية للاستعارة فى الشعر ، ولو استبعدنا هذه الوظيفة الإشارية وتأملنا الاستعارة بشكل تجريدى فإنها سوف تستنفذ فى كفاءتها الاستبدالية وتنزلق إلى مجرد زخرف ولعب بالألفاظ (٦٤ - ٦٦) . ولأن المحاكاة لا تعنى فقط أن يكون الخطاب كله منتميا إلى العالم ، فإنها لا تحتفظ فحسب بالوظيفة الإشارية للقول الشعرى ، بل إن هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلا ، فإن هذا البعد من الواقع لا يتمثل فى مجرد الوصف لما هو كائن هناك . فتقديم الإنسان « وهو يعمل » ، وكل الأشياء « كما لو كانت تفعل » يمكن أن يكون الوظيفة الأنطولوجية للخطاب الاستعارى ؛ حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة فى الوجود وهى تولّد الكفاءة المضمرة فى الفعل . وعندئذ يصبح التعبير الحى هو الذى « يقول » الوجود الحى ، على حد عبارة « ريكور » . وإذا كان « كانت » يرى أننا بالخيال نفكر أكثر ، على أساس أن الفكرة الجمالية عنده هى التمثيل الذى يدعو لإمعان الفكر كثيرا فإن الإستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيى اللغة المؤلفة ، بل هى حية لأنها تعطى دفعة قوية للخيال كى « يفكر أكثر » على مستوى التصور ؛ أى أنها فى التحليل الأخير تجعلنا « نحيا أكثر » . (٦٤ - ٤٤٠) .

ويترتب على التمييز بين مستويات القول الاستعارى الفصل بين ما تقوم عليه الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية ؛ بحيث تقوم بعض وظائف الاستعارة الجمالية بتكملة وظيفة الاستعارة اللغوية ، مثل صياغة كلمات جديدة وتغطية وجوه النقص الحيوي للمعجم . على أن ما هو جوهرى فى الاستعارة الجمالية يكمن فى شىء آخر ؛ فهدفها خلق نوع من الوهم بحيث يتم تقديم العالم أساسا فى ضوء جديد . وإذا كان هذا التأثير يقتضى تشغيل مجموعة من عمليات الاقتراب الغريبة ، والجمع بين أشياء تحت منظور شخصى ؛ أى يقتضى بإيجاز خلق علاقات جديدة . وليست القضية هنا قضية علاقات نحوية أو اسمية ، بل إنها تنبثق من البعد الأنطولوجى للوجود ، حيث يمسه هذا الوهم فيستحيل إلى رؤية . على أن الرؤية التى تقدمها الاستعارة للواقع تتميز بخاصية جوهرية ، هى أنها «ديناميكية» وذلك نتيجة للتوتر الذى يتمثل فى الخطاب الاستعارى ، هذا التوتر الذى يؤدى إلى كشف علاقته بالواقع عبر ثلاثة مستويات : أولها يتصل بالتوتر الماثل بين عناصر الخطاب ذاتها . وثانيها يتعلق بالتوتر بين التأويل الحرفى والتأويل الاستعارى من قبل المتلقى . وثالثها يرتبط بتوتر الإشارة بين أن يكون المستعار له هو المستعار نفسه ولا يكون فى الوقت ذاته . وإذا كان من الصحيح أن الدلالة – حتى فى أبسط صيغها الأولية - إنما تبحث عن نفسها فى الاتجاه المزدوج للمعنى والإشارة ، أى فى العلاقة مع اللغة حيث يوجد المعنى والعالم حيث تتجه الإشارة ، فإن الخطاب الاستعارى هو الذى يحمل هذه الديناميكية إلى ذروتها (٦٤ – ٤٤٥) . ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة بالاستعارة باعتبارها الشكل البلاغى «الأم» التى تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال ، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوى فى التحليل البلاغى للخطاب اسم «البلاغة المقتصرة» لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة للمجاز وسنعود لاستكمال الحديث عنها وعن بقية الأشكال ووظائفها فى بحث آخر .

ويهمنا الآن أن نشير إلى عدد من الأبنية المتمثلة فى بعض الأشكال البلاغية ، لاستكشاف ما أثارته من جدل فى البلاغة الجديدة حول طبيعتها ووظائفها . وأقرب هذه الأشكال إلى الاستعارة هو التشبيه الذى اقترن بها منذ شيوع النموذج الأرسطى فى التحليل . ويحدد البلاغيون الجدد العلاقة بين التشبيه والاستعارة على أساس الفروق الوظيفية والمنطقية بينهما . فبينما تفرض آلية الاستعارة قطيعة مع المنطق المألوف ،

وبالتالى تجعل من الصعب الاختيار المنطقى للجملة التى تستخدمها فإن التشبيه يظل خاضعا للنقد طبقا للمبادىء العقلية . وبعكس الاستعارة أيضا فإن التشبيه لا يضير صفاء الجملة العلمية ، ويمكن أن يستخدم مع بعض الحرص - فى الإقناع ، لكن كفاءته فى التأثير أدنى من الاستعارة غالبا . ونظرا لأن التمثيل القياسى الذى يقدمه التشبيه يتم تلقيه على مستوى الاتصال المنطقى فهو لا يتضمن عملية التجريد التى تحتويها الاستعارة ، مما يعطى الصورة الناجمة عنه - عندما ينجح فى إثارتها - طابعا أكثر تحديدا . يضاف إلى ذلك أن دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا يتم اجتزاء شىء من العناصر المكونة لها ، فبينما نجد أن كلمة « أسد » التى تطلق استعاريا على « الرجل » تفقد على مستوى البيانات المنطقية أكبر قدر من الصفات التى تعبر عنها هذه الكلمة عادة ، ولا تعود إليها إلا من خلال الصورة المستدعاة ، فإن دلالة الكلمات فى التشبيه لا تفقد شيئا من هذه المكونات على الإطلاق .

وعلى هذا فإن التمييز الذى يقيمه التشبيه بين الممثل والممثل له يعطى لصورته قدرا أكبر من الصلابة والتحديد ؛ لكنه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذى يحدثه التماثل بين الطرفين فى الاستعارة . فالتأثير الذى يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن ، بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير فى الحساسية عن طريق الخيال . ويكفى أن يقول المتلقى فى نفسه « إن هذا القياس أو التشبيه مع الفارق » ؛ أى يدرك الخلاف المنطقى الذى يطفو على السطح ، أو يلاحظ أدنى خلل ذهنى فى عملية التمثيل كى يرفضه ولا يتبقى منه أى أثر فى نفسه ؛ اللهم إلا الأثر المضاد . وإذا كان بعض النقاد قد قالوا بأن رؤية العالم التى تعتمد على مجموعة من علاقات القياس تجعل الأديب أكثر اهتماما بالاستعارة واتكاء عليها ، فإن هذا ينطبق بطريقة أدق على التشبيهات والرموز التى تسمح بالتمثيل المتوازى عقليا لمعطيات العالم . أما الاستعارة الحقيقية فهى تحتاج لحرية أعظم كى تنمو فى إطار سلسلة من الأقيسة المفترضة مسبقا بشكل إجبارى فى كثير من الأحيان . هذه الحتمية للحرية القصوى هى التى تشرح مثلا ولع السيرياليين بالاستعارة التى تدور فى النطاق المجازى دون أن تتحول إلى رمز . وبهذه الطريقة فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بأن بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا متراتبا يوضح درجات الصورة التى تؤديها الأشكال المجازية المختلفة ، بطريقة تجعل الاستعارة فى ذروة السلم ، لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية ، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية ، ويأتى بعدها التشبيه ، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة ، لأنه يتكىء أساسا على الفكر المنطقى فى مقابل استثارة عوالم الأحلام والعواطف والرؤى التى تبعثها الاستعارة (٥٤ - ٦٥) . وفى بحثنا عن « علم الأسلوب » عرضنا بالتفصيل للأساس الوظيفى التجريبى الذى اعتمده « جاكوبسون » لتحليل أشكال الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بعلاقاته العديدة تأسيسا على الملاحظة العلمية لحالات « الحبسة » وعيوب النطق وتأثيرها على بعض مناطق المخ المتصلة بالعلاقات السياقية أو التركيبية . وربما كان بوسعنا تطبيق هذا التصور على بعض ظواهر الفكر الشعرى العربى اللافتة ، فأبو تمام مثلا اشتهر بمعاناته للحبسة والتمتمة ، فهل يمكن أن نرجع ولعه بأشكال التجاور البديعية من جناس وطباق وتشاكل ، وصعوبة أدائه لأهم أشكال الاستبدال وهو الاستعارة التى تصبح عنده متعسفة فى علاقاتها بعيدة فى منزعها ، هل يمكن أن نرجع ذلك إلى نوع الحبسة التى كان مصابا بها ؟ أم أن هذا التفسير المادى المباشر ينزع عن الشعرية هالتها المثالية القصوى ، ويرجع أبرز ظواهرها الباهرة إلى عيوب خلقية بسيطة ؟

ولأن المجال لا يتسع الآن للإفاضة فى تحليل هذه الظاهرة فحسبنا أن نشير إلى النقد الذى وجه للربط بين الأشكال البلاغية من مجموعة الكناية والمجاز المرسل - ونضم إليها الأشكال البديعية - وعلاقة المجاورة شبه المكانية التى لعبت دورا هاما فى استقطابها ، بطرح نموذج يجمع بين التبسيط الشديد والمادية المباشرة أكثر من أى نموذج بنيوى آخر . فقد لاحظ الباحثون أن فكرة المجاورة ، المقابلة للتشابه الاستعارى ، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكناية والمجاز المرسل . لأن كثيرا منها - مثل ذكر السبب وقصد المسبب أو العكس ، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه ، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل ، أو ذكر المادى وإرادة المعنوى ، هذه كلها لا يمكن إرجاعها بسهولة ، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكانى . فأى نوع من المجاورة مثلا يمكن أن

يقوم بين « القلب » و « الحب » أو بين « المخ » و « الذكاء » أو بين « الحنايا » و « الرحمة » على أساس المحلية المعتد بها في المجاز المرسل ؟

ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنايات إلى مجرد علاقات مكانية إنما هو حصر لعبة هذه الأشكال في مظهرها المادي المحسوس. على أن تحليلها قد يفيدنا «أنثروبولوجيا» في الكشف عن أبنية الخيال الشعبي والطريقة التي درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقا لنماذجها المادية الأولية، وضرورة انتهاء بعض « الأساطير » التي تترتب على التصورات ، فلا أحسب أن جراحات القلب الحديثة وعمليات النقل والاستبدال ستترك الإنسان يمضي في وهمه عن « إناء الحب المادي » هذا إلا بمقدار أن يستيقظ وعيه تدريجيا ويتكيف مع المعطيات الجديدة . كما لوحظ أن علاقة التشابه بدورها قد أخذت تنحصر في نطاق الاستعارة ، حيث بدأ هذا المصطلح يغطي حقول القياس بأكملها ـ كما أشرنا إلى ذلك من قبل ـ وبينما كانت البلاغة القديمة ترى في كل استعارة تشبيها ضمنيا، فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة . ولعل أبرز مثل للتوسع في استخدام مصطلح الاستعارة ما كان يفعله « بروست » من اعتبار أعماله كلها من قبيل « الاستعارة » حيث تصبح معادلا «للمتخيل » . وكان « مالارميه » يفخر ـ كما يقول الباحثون ـ بأنه قد حذف حرف التشبيه من أسلوبه كله . وبالرغم من ذلك فإنه إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر ـ كما توحي بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة ـ فإن هذا لا ينطبق على الأدب في جملته ، فالرواية تعتمد عليه في محاكاتها للغة الحياة اليومية ، خاصة لأن التشبيه هو الذي يعوض نقص الكثافة المميز لها بتأثيره الدلالي غير العادي ، دون أن يؤدي إلى اللبس والإيهام كما تفعل الاستعارة في كثير من الأحيان (٤٧ ـ ٥٦) . أما أشكال البديع ، كما استقرت في بلاغتنا القديمة ، فمن المعروف أنها قد استأثرت باهتمام مبالغ فيه لدى المتأخرين إبداعا وتصنيفا . وكان ذلك مرتبطا بالضرورة بتضخم العناية بالزخرف اللفظي الماثل فيها عن طريق التوافق والتضاد في المستويات الصوتية والدلالية ، بطريقة شديدة التكلف والافتعال ، مما يعكس غيبة الجدل في هذا الوعي اللغوي المغلوط . وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديدة بالنسبة لهذه الأشكال يتركز في أمرين :

أحدهما : رد تكاثرها التصنيفي ونماذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لها ، وهي لا تخرج عن التوافق والتضاد في المستويات اللغوية ، كما سيتضح عند عرضنا لخارطة الأشكال البلاغية .

وثانيهما : استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها ، مع استبعاد فكرة « البديع » ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام ، لأنها أبنية يتركب منها هذا الكلام ذاته ، ليحل محلها التصور البنيوي عن تداخل المستويات اللغوية . فإذا كانت تستثمر مثلا جانبا صوتيا مثل الجناس، فإن درجة كفاءتها في هذا الصدد لا تقاس بكثرة الحروف المتجانسة في العبارة بقدر ما تقاس بمدى ما ينتج ذلك من تأثير دلالي ، على اعتبار أن توظيف الأصوات في الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقي الخارجي وإنما يسهم بالتداخل في تشكل الدلالة ، وعندئذ سوف تقودنا البحوث التحليلية التجريبية إلى غلبة ما يمكن أن نطلق عليه « الأثر الجمالي المعاكس » في حالات الإسراف البديعي غير الموظف دلاليا .

على أن استخدام وسائل القياس الكمي لدرجة كثافة هذا النوع من الأشكال البلاغية يقوم بدور حاسم في شرح طبيعة وظائفها . وهو ما كانت تغفله البلاغة القديمة إلا فيما ندر، مثلما نراه عند ابن المعتز مثلا في نعيه على أصحاب البديع الإكثار منه والإسراف فيه . لكن بوسعنا الآن استخدام تقنيات التحليل لشرح طرائق تولد هذه الأشكال والآثار الناجمة عن تفاعلها مع بعضها في رقعة النص ، على أساس أن السمة الرئيسية للبلاغة الجديدة أنها بلاغة الخطاب بأكمله ، مما يترتب عليه أن تكون ملاحظة الوظيفة التي يقوم بها الشكل البلاغي ، والطريقة التي يتولد عنها ، والأنساق التي تتألف منه وتتلاقى مع غيره ، كل ذلك يمثل شرطا ضروريا للتعرف على أبنيته في نماذجها الكلية ، ووظائفه في سياقاتها المتعددة ، مع استبعاد الفروض المسبقة المتعسفة . ومنذ اكتشف علم النفس نظرية الجشطالت في الوعي الشامل بالظواهر لم يعد من الممكن

التعامل مع الوقائع البلاغية والأسلوبية دون إدراجها فى المنظومة التى تحدد طبيعتها وكفاءتها معا .

فمن الضرورى إذن تهيئة أداة دقيقة لاعتماد التحليل البلاغى الموضوعى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى علمى محدد . وكما يقول « باشلار » ينبغى أن نثبت أن المجازات - والأشكال البلاغية كلها - ليست مجرد تمثلات تنطلق كالصواريخ النارية فى السماء عارضة تفاهتها ومجانيتها ، بل إن المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر مما تتداعى الإحساسات وتنتظم ، حتى لتغدو الروح الشعرية فى صفاء وبساطة تركيبا من المجازات (١٩ - ٩٨) ، إذ ينبغى على كل شاعر - وعلى كل باحث بلاغى من باب أولى - أن يكون لديه مخطط بيانى يتولى تعيين وجهة التناسق المجازى وتساوقه ، تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهارى وتساوقه . فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسى . كذلك ما من ازدهار شعرى بدون تساوق معين من الصورة الشعرية . على أنه لا ينبغى أن نرى فى ذلك إرادة ترمى إلى تقييد حرية الشاعر أو إلى فرض منطق أو حقيقة على إبداعه . والحق أننا نكتشف موضوعيا ما فى العمل الشعرى من واقعية ومنطق داخلى بعد تفتحه وازدهاره . وقد يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا فى صورة معبودة واحدة ، برغم ما يعتقد من أنها صور متعادية فيما بينها . ذلكم هو فعل التخيل « الحاسم » ؛ إذ يكون بوسعه أن يصنع من المسخ مولودا جديدا . (١٩ - ٩٩) . وعلى البلاغة والأسلوبية بدورهما أن يبتدعا من إجراءات المسح والتحليل النصى ما يسمح لهما بالتقاط هذه الخواص فى تراكيبها وتفاعلها ، وقياس نسبة كثافتها وكفاءتها ، بالارتكاز على نموذج البنية ، مع مراعاة طبيعتها المفتوحة ، فطبقا لدروس الفيزياء الحديثة لم يعد من الممكن الاعتداد بالنظم المغلقة الأبنية غير المتفاعلة ، إذ إن حركية البنية لا تشرح فحسب عملية تولدها ، بل تشرح أيضا حالات تشغيلها ، مما يجعل مراوحة مقولة البنية بمقولة الوظيفة التى تؤديها يقود بالضرورة إلى الاهتمام بطابعها المرن المتفاعل ، وإن كان التشذر الذى ينجم عن مراعاة الوظائف الجزئية لا يمنع من التماس الخواص العامة للوظائف الشعرية والبلاغية .

تحرير الوظائف :

يرى البلاغيون الجدد ، خاصة جماعة م، أن الطابع العلمى التجريبى فى تحرير الوظائف البلاغية لا ينبغى أن يطغى على خاصية العمومية فيها . من هنا فإن من الضرورى أن نكون حذرين ، ولا نرفض منذ البداية أن تكون هناك علاقة من نوع ما بين بنية الشكل المجازى والأثر الجمالى الناجم عنه . ومن ثم فهم لا يكتفون بالقول بأن الشكل الفارغ هو هيكل الخطاب البلاغى ، فكل نوع من الأشكال يختلف عن نظيره فى الممارسة والتلقى وعوامل التوظيف . وهذه المخالفات التى يمكن وصفها وتنظيمها فى مجموعات ثنائية تؤدى إلى عدد من النتائج الهامة فى مجال الأثر الجمالى . مما يترتب عليه أن تكون الأشكال متباينة فى مدى قوتها وإمكاناتها الجمالية المحددة ، مثلما هى متباينة فى مدى انتشارها وكثرتها فى النصوص طبقا للأجناس الأدبية والمذاهب الفنية والمراحل التاريخية ؛ مما لم تكشف عنه البحوث التطبيقية حتى الآن. وقد رصد هؤلاء البلاغيون بعض العوامل المؤثرة جماليا على النحو التالى :

١ - المسافة :

فيبدو أن قوة الشكل البلاغى قد تأتى من درجة شذوذه . فاتساع مجال الانحراف الذى يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من نمط إلى آخر ، ويتوقف على مدى تثبيت العناصر التى ينطلق منها . ولنأخذ مفهوم المسافة كما يرد فى نظرية الاتصال الحديثة ؛ إذ يشير إلى عدد الوحدات الدلالية التى تتضمنها رسالة سيئة التشفير ؛ بالقياس إلى الرسالة نفسها عندما تكون جيدة التشفير . ونلجأ إلى تجربة القارىء - دون الدخول فى تفاصيل كثيرة - لكى نتبين أنه يدرك - ولو بطريقة مبهمة - أن التغيير اللفظى يمثل عموما اعتداء على الشفرة بشكل أوضح وأبرز مما يمثله التغيير الدلالى . (٤٩ - ٢٣٧) .

ويرى « جان كوهين » أن فكرة درجة الانحراف - التى شرحناها من قبل - تعد مقياسا ناجعا فى تحديد مدى قوة الشكل البلاغى ، إذا نظرنا من خلالها إلى نوع خاص من المسافة هى التى يطلق عليها « المسافة المنطقية » فمجموع الأشكال الدلالية

للبلاغة يمثل جملة مناظرة من الانحرافات للمبدأ الأساسي ، لا تختلف فيما بينها إلا فى تنوع صيغتها النحوية ومحتواها ، وعن طريق ذلك تختلف فى درجة قوة انحرافها أو ضعفه . هذا التنوع فى المستوى والدرجة يمكن أن ندخله فى اعتبارنا عبر التحليل الدقيق لفكرة التناقض ، وهى ثمرة للعبة التقابلات الملائمة فى حالات الحياد والتعدد والإثبات والتضمن الكيفى والتضمن الكمى وغيرها من أشكال العلاقات . وهنا يدخل الباحث فكرة جديدة هى « درجة المنطقية » لتحل محل البديل المبسط المتمثل فى وجود كل شىء أو انعدام أى أثر له ، لتضع مكانه سلما من مستويات الانحراف بالنسبة لمبدأ عدم التناقض ، وهذه الفكرة المعادلة لمبدأ « درجة النحوية » التى اقترحها « تشومسكى » فى علم اللغة تتيح لنا فرصة تمييز الأشكال البلاغية طبقا لمدى خروجها عن المنطق ، وتقسيمها هكذا على مستوى متجانس .

وعلى هذا فسوف نجد فى أقصى طرف هذا السلم تلك الأشكال التى اعترفت لها البلاغة الكلاسيكية باللامنطقية الواضحة ، وعلى الطرف الآخر نجد تلك الأشكال التى تتميز بضعف درجة « عدم منطقيتها » ، أى بوضوح منطقها مما يكاد يخفى طابعها الشاذ . وطبقا لهذا فإن باحثا آخر هو « تودوروف » قد قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين :

- أشكال تتضمن شذوذا لغويا مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .
- أشكال لا تتضمن أى شذوذ ، مثل التشبيه والجناس والطباق (٤٤ ـ ١٤) .

كما يرى الباحث نفسه أنه إلى جانب النظرية الكلاسيكية التى ترى أن الاستعارة إنما هى استثناء من القاعدة أو انحراف عنها ، والنظرية الرومانتيكية التى تعتبر الاستعارة فى الأدب هى القاعدة . هناك نظرية ثالثة يطلق عليها « النظرية الشكلية » وهى تحاول توصيف الظاهرة اللغوية فى ذاتها داخل حدود القطاع الثابت الذى تحدث فيه . وقد كان « ريتشاردز » ـ كما شرحنا ـ أول من أشار إلى أن الأمر فى الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل . فالمعنى الأساسى لا يختفى ، وإلا لم تكن هناك استعارة ، ولكنه يتراجع إلى مستوى ثان خلف المعنى الاستعارى . وبين المعنيين تقوم علاقة يبدو أنها تأكيد للتماهي والتعادل ، وهى علاقة ليست بسيطة . ومن هنا فإن دراسة الاستعارة تصبح جزءا من دراسة التفاعل بين المعانى بما فيها غير الاستعارية ، وجاءت بعد ذلك بحوث « امبسون » عن « بنية الكلمات المركبة » لتصنع أسس نظرية المعانى المتعددة ، التى اعتمدها علم الدلالة الجديد لتحديد أشكال الوجوه البلاغية المرتبطة بوظائفها (٦٩ ـ ٥٠) .

وطبقا لمقياس المسافة، فإن كل صورة بلاغية تقتضى عملية من فك التشفير عند التلقى فى خطوتين : الأولى تتمثل فى استقبال الشذوذ والثانية فى تصويبه ، عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالى الذى يحفل بعلاقات التشابه والجوار وغيرها . وبفضل هذه العلاقات نصل إلى استكناه دلالة جديدة تعطى للقول تفسيرا مقبولا . فإذا لم يكن هذا التفسير ممكنا فإن الخطاب يصبح عبثاً ، مثلما يحدث فى تلك الأمثلة اللامعقولة التى يوردها المناطقة عادة . ومجمل القول فى هذا الصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنما هى مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتى . أى أنها تعدل من المستوى العادى بكسر بعض القواعد ووضع بعضها محل بعضها الآخر . وهذا الانحراف الذى يتجلى فى النص يدركه المتلقى بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه ، ويقوم على التوّ بحصره اعتمادا على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومداه .

ومجموع تلك العمليات التى تتم للمنتج والمستهلك معا تحدث أثرا جماليا محددا هو وظيفة الشكل البلاغى وهدف التواصل الفنى . ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأى شكل بلاغى ينبغى أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه ؛ أو العمليات التى أدت إلى أنحرافه ، ووصف علامته ، وتحديد مسافة هذا الانحراف ، ثم وصف مستواه الثابت الذى تقاس عليه تلك المسافة ، ويتبع ذلك وصف وظيفته فى نهاية الأمر . (٤٩ ـ ٩١)

٢ ـ إمكانات جمالية محددة :

من المعروف أن « جاكوبسون » يجعل من الكناية وبعض أنماط المجاز المرسل الأشكال المفضلة فى الآداب ذات الطابع

الواقعى . بينما يلاحظ أن الإجراءات الاستعارية أشد التصاقا بجماليات الرومانتيكية والرمزية (٥ ـ ٣٣٩) . ويرى البلاغيون الجدد أن بعض الأشكال تبدو أكثر توافقا من بعضها الآخر مع أنواع المواقف العقلية الكبرى . فالبتر والاختزال وجميع أنواع المجاز بالحذف يمكن أن تكشف عن تلاؤمها مع حالات فقدان الصبر ، وإن لم يكن ذلك حتميا . والمجاز المرسل فى حركته المنتقلة من الخاص إلى العام يبدو أنه يعزز الاتجاه إلى التجريد ، بينما يعزز عكسه ـ المتجه من العام إلى الخاص ـ لونا من النزوع إلى الانحصار والتجسيد . وقد أثبتت بعض الدراسات التطبيقية ـ وهى المعيار المعول عليه تجريبيا فى هذه البحوث ـ أن الفنون الكلاسيية تفضل مبالغات التصغير . بينما تفضل جماليات « الباروك » المبالغة بالتكبير . وإن كان من الواضح أن بوسعنا أن نعثر على مئات الأمثال للمبالغة بالتكبير فى الأدب الكلاسيى ، وعلى مثلها من عصر « الباروك » تتضمن نماذج لمبالغات التصغير ، وأن نعثر على أفلام واقعية تستخدم الاستعارة والرمز ولوحات رومانتيكية تستخدم الكناية والمجاز المرسل . لكن تظل السمة الغالبة فيها يبدو هى التى تحدد الاتجاه العام ، وهى السمة التى يتعين على الدراسات الإحصائية التحليلية أن تتلمسها بكثير من الحذق والدقة والمهارة .

وعلى المستوى « النووى » الذى يبحث فى العناصر الدلالية الأولى ومدى نسبتها إلى كل شكل،يمكن أن نخلص إلى أن الأشكال البلاغية ليست لها وظائف قاطعة إلا بالقوة . وهذه الوظائف ذات وجهات عامة ومبهمة إلى حد كبير ، مما يجعلها قابلة للتغير فى السياق ، وعندئذ تبرز أمامنا فكرة ثالثة تعد محورا هاما لقياس الوظيفة البلاغية وهى :

٣ ـ الأثر المستقل :

ويتمثل هذا الأثر فى وظيفة الوحدات النووية من ناحية ، والمواد المستخدمة فى الشكل البلاغى من ناحية أخرى . ولنأخذ لذلك مثلا من استعارتين تستخدم إحداهما كلمات توظف فى لهجة الطبقات المهنية الخاصة فى المجتمع بطريقة معينة ، والأخرى توظف لدى الطبقة البرجوازية والتكنوقراطية بشكل آخر ، وسوف نرى أن تأثيرهما سيكون مختلفا إلى درجة كبيرة بالرغم من التقارب الواضح بين مجالات الاستعارتين . فالعناصر اللغوية سواء كانت معجمية أو نحوية موسومة بالفعل بمثيرات عامة ، بغض النظر عن السياقات التى تتدخل فيها ، تسهم فى تحديد وظائفها . فكلمة « أرنب » فى لغة الحرفيين فى مصر الدالة على « مليون جنيه » تختلف فى درجة الابتذال والوظيفة عن عبارة « القطط السمان » عند الكتاب والبرلمانيين الدالة على أثرياء الانفتاح الاقتصادى ، مع قرابة فصائل القطط والأرانب فى حد ذاتها ، مما يحيل إلى الخواص الحافة بالعنصر الموسوم .

وهكذا يمكن أن نستفيد من أسلوبية « بالى » التى تميز بين مجموعة من الأفعال مثل : مات ، توفى ، نفق ، صرع ، قتل ، انتقل إلى الرفيق الأعلى ، لبى نداء ربه إلخ ، إذ تقوم حول كل فكرة نووية أساسية ـ وهى الموت هنا ـ مجموعة من الاختيارات التعبيرية التى تدخل إجراء يصبغ الجملة بقيمة خاصة ، تتضح عند مقارنتها بشكل صريح أو ضمنى بغيرها من بقية العناصر الاستبدالية القابلة للاستدعاء معها . وقد يمتد مفهوم « الترادف » عند بعض الباحثين ليشمل بالإضافة إلى مجال المعجم نطاق النحو ، عندما نرى تراكيب مختلفة نحويا مثل الإثبات والنفى والاستثناء تؤدى الدلالة المطلوبة نفسها تقريبا . لكن أين تكمن هذه المثيرات وفيم يمتد جذرها ؟ من الواضح أن المادة اللغوية فى ذاتها لا تتضمن بالضرورة هذه القوة المنبثقة . فطاقة الإيحاء فى مستوى لغوى معين تمثل بالأحرى جملة التجارب اللغوية المتراكمة لدى المتلقى . فلو كانت عبارة « المحيا الشفيف » تثير لديه انطباعا من أسلوب شعرى أو عبارة « الجيد الأتلع » تربطه بالمجال ذاته،فذلك يعود إلى أنه لا يكاد يلتقى بهذه الكلمات فى غير نطاق الشعر والأدب . ويصبح من مهام البحوث التى تعتمد على التوصيف الأسلوبى والبلاغى تحديد حركة الإيحاءات والتداعيات التى تقوم بها الوحدات الكلامية فى وسط معين بالإشارة إلى وسطها الأصلى . فالتلوين المخصوص لقيمة العنصر الأسلوبى يأتى من العلاقة التى تنشأ بين الشكل ومجاله من ناحية ، وبين المتكلم والوسائط التى يستخدمها وقوة إثارتها من ناحية أخرى .

ويرى البلاغيون الجدد أن هذه القيم التى تحدد الأثر البلاغى المستقل يمكن أن تعود إلى مجموعة كبيرة من العوامل ، تنقسم إلى مجالين رئيسيين :

- **مجال الانتماء المحدد** . ويشمل الجنس الأدبى الذى تحيا فيه الوحدة عادة ، سواء كانت فكاهية أو شعرية أو درامية أو غير ذلك . كما يشمل المرحلة التاريخية والوسط الجغرافى والبيئة الثقافية ومجالات المهن والأنشطة الإنسانية المتصلة بها . بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية بين أشخاص ينتمون لنفس الجنس والعمر والوسط .

- **أما العامل الثانى** الذى يحدد قيمة العناصر الأسلوبية ذات الأثر البلاغى المستقل فهو يعود إلى ما يطلق عليه مصطلح « محصلة الوحدة » ويتضمن :

  - معدلات تكرار لغوية عالية أو متوسطة أو منخفضة وهذا واقع يختبر تجريبيا .
  - قابلية متفاوتة للاشتقاق والتركيب وغير ذلك من عوامل الصياغة .
  - أشكال فى طريقها للتثبيت والتقادم ، أو تعد بقايا أنماط قديمة مثل التشبيهات التقليدية ، وكلمات جديدة وصلت لأقصى مداها الأسلوبى ، وعبارات يستشهد بها ، وكلمات أجنبية تدخل فى مجال الاستعمال ، وغير ذلك مما يرتبط بعناصر التقادم والتجدد فى توظيف الأشكال .

ومن البين أن هذه العوامل تتضمن عناصر لغوية وأخرى خارجة عن النطاق اللغوى الصرف ، لأن التأثير المستقل لكل شكل بلاغى لا يتوقف فحسب على الآليات البنيوية للتركيب اللغوى للخطاب فحسب ، بل يشمل أيضا البيانات النفسية والثقافية والاجتماعية (٤٩ ـ ٢٣٨) .

وكما نرى فإن الاستعارة تظفر عند هؤلاء البلاغيين الجدد بعناية فائقة ، مما يجعلهم يفردون لها بحوثا مستفيضة مثل « نحو الاستعارة » ومثل كتاب « ريكور » الشهير عن « الاستعارة الحية » ؛ حيث يصل من اعتداده بأهميتها من المنظور الوظيفى الذى يشغلنا الآن إلى فكرة تبدو على جانب كبير من الخطورة يحسن أن نعرض لها بتركيز . فهو يرى أن الاستعارة تقوم بالنسبة للغة الشعر بالدور بنفسه الذى يقوم به النموذج أو « الموديل » بالنسبة للعلم ، فيما يتصل بالعلاقة مع الواقع وطريقة معاينته وكشفه .

ففى اللغة العلمية نجد أن النموذج يعد أساسا أداة شارحة تؤدى عن طريق الخيال إلى تنمية التأويلات غير الملائمة ، وفتح الطريق للتأويل الجديد المناسب . بحيث يصبح النموذج أداة للوصف . وعلى هذا فإن النموذج لا ينتمى إلى منطق البرهان ، وإنما إلى منطق الكشف ، فهو لا يقدم الدليل بل الرؤية . على أن نفهم من منطق الكشف أنه لا ينحصر فى سيكولوجية الإبداع التى لا تتضمن أهمية معرفية ، وإنما يحمل فى طياته عملية معرفية ، أى أنه منهج عقلى له مبادئه وقوانينه الخاصة .

فالبعد المعرفى للخيال العلمى لا يتجلى إلا إذا ميزنا بين النماذج طبقا لتكوينها وتوظيفها . وهناك ثلاث مراتب للنماذج ، أدناها هو « النموذج النسبى » ـ مثل نموذج سفينة ما ، أو تكبير شىء صغير كرجل حشرة مثلا ، أو النموذج الذى يقدمه التصوير البطىء لمشهد فى الملعب ، أو النموذج الذى يحاكى العمليات الاجتماعية فى أبسط أوضاعها . فهذه كلها نماذج لأشياء تحيل عليها وعلى علاقات متوازية معها . وتصلح للتدليل على أمور محددة مثل : كيف يرى هذا الشىء ؟ وكيف يقوم بوظيفته ؟ وأى قوانين تحكمه ؟ ومن الممكن أن نقرأ فى النموذج خواص الأصل . وفى هذه النماذج نجد أن بعض الملامح ملائمة وبعضها الآخر ليس كذلك ، والنموذج لا يتوخى أن يكون أمينا سوى فى تلك الملامح الملائمة على وجه الخصوص . وفى المستوى الثانى نجد مجموعة « النماذج القياسية » ، مثل نماذج السيولة فى النظم الاقتصادية ، أو استخدام الدوائر الكهربائية فى الحاسبات الاليكترونية حيث ينبغى الاعتداد بأمرين : تغير الوسائط وتمثيل البنية . أى نسيج العلاقات الخاصة بالأصل . وقواعد التأويل هنا هى التى تحدد ترجمة نظام من العلاقات إلى نظام آخر ، والملامح الملائمة المتصلة بهذه الترجمة تمثل ما يطلق عليه فى الرياضيات بالتشاكل ، فالنموذج والأصل يتشابهان هنا فى البنية وليس فى المظهر .

أما المستوى الثالث فيقدمه « النموذج النظرى » ويلتقى مع النماذج السابقة فى أن بنيتها واحدة . لكنها أشياء لا يمكن عرضها ولا صناعتها ، فهى ليست أشياء فى الحقيقة ، بل تأتى فى الواقع بلغة جديدة ، كأنها لهجة ما خاصة .

وذلك مثل نموذج التمثيل الذى يقدمه بعض العلماء للمجال الكهربائى لتوضيح خواص التيار المتخيل كى يفهم . فالوسيط الخيالى ليس سوى سابقة لفهم العلاقات الرياضية . وليس من الضرورى أن يرى الإنسان الشىء بذهنه . بل أن يعمل طبقا لشىء معروف ومألوف له ، ومثمر فى افتراضه .

لكن أية فائدة يجنيها بحث الاستعارة من نظرية النماذج ؟ يرى « ريكور » أن هذا لا يقتصر على تأكيد الملامح الأولية لنظرية التفاعل بين المسند الثانوى والفاعل الأصلى كما أشرنا إليه من قبل ، وإنما يتجاوز ذلك إلى إثبات القيمة المعرفية للخطاب الاستعارى ، وإنتاج معلومات جديدة ، وتأكيد عدم قابلية الاستعارة للترجمة ، أو استنفاذها فى الشرح بعبارات أخرى ، بل إن قصر النموذج على أنه مجرد حالة نفسه يعد موازيا لقصر الاستعارة على مجرد كونها إجراء زخرفيا فى نفسه .

إن صدمة التقابل الذى يجريه الباحث بين نظرية النموذج العلمى والاستعارة تكشف عن خواص جديدة لم تحلل من قبل . فالمقابل الدقيق للنموذج من الجانب الشعرى ليس بالضبط ما نطلق عليه القول الاستعارى . أى هذا الخطاب القصير الذى ينحصر غالبا فى جملة واحدة ، بل إن النموذج يتمثل بالأحرى فى شبكة كاملة من الأقوال ، فيصبح مقابله حينئذ هو « الاستعارة المستمرة » وهى الخرافة والأمثولة ، أو ما يطلق عليه « الانطلاق المنظم » ؛ أى أنه يعادل شبكة استعارية ، وليس مجرد استعارة معزولة . ويترتب على ذلك أن يصبح من الضرورى تعليق الأشكال البلاغية المعزولة بهياكل تحكم عالمها ، مثل تلك الهياكل التى تحكم عالم الأصوات المنقول فى جملته إلى المستوى البصرى عند تكوين الصورة ، مما يجعل الوظيفة الإشارية للاستعارة محكومة بهذه الشبكة . أما الجدوى التالية لهذا التمثيل بالنموذج العلمى فهى إبراز الترابط بين الوظيفة الشارحة والواصفة ، أى بين التأويل والتحليل (٦٤ - ٣٥٧) .

ويقول البلاغيون الجدد إن من المهم توضيح مظهر جوهرى فى عملية فك شفرة الشكل البلاغى عموما ، وهو ما أشار إليه « ريكور » من أننا نضع درجة الصفر - التى نقيس عليها انحراف هذا الشكل - فى منطقة خارج اللغة ، وهذا يعنى أن القراء أو المتلقين يتخذون موقفا شعوريا وغير شعورى فى الآن ذاته . فالخاصية « المدمرة » للأقوال المتشكلة تدميرا ذاتيا قد تحول دون التحليل اللغوى البحت لعملية فك شفرتها ، بينما نجد أن مجرد إدراك عدم تناسبها يستدعى على الفور موقفا نفسيا مختلفا ، وهو الموقف الذى تشغل فيه اللغة بالحديث عن نفسها ، أى موقف « الميتالغة » . ولعل من أهم الآثار الناجمة عن الشكل البلاغى هو جذبنا بعيدا عن الشفرة العادية ، بحيث نوضع فى مكان نستطيع منه تأمل القواعد النحوية والمنطقية . وبطبيعة الحال فإن من يقرأ قصيدة ، أو من ينظر إلى إعلان ، أو من يستمع إلى شعار دعائى ليس عالما باللغة ، لكن لديه على الأقل معرفة لغوية تسمح له بأن يقوم بتكييف دلالى ، وإن كان ذلك يتم بشكل حدس مبهم . وما يطلق عليه البلاغيون الجدد « التوتر الديناميكى » لدى متلقى الشكل البلاغى ليس فى الواقع سوى الإحساس الذى يفجر هذا الموقف التأملى فى اللغة . وفى نهاية هذا الإجراء فإن الشكل البلاغى يبدو كما لو كان قد تم « تحليله » فى اللغة ، كما لو كان كتلة ضالة ينبغى كسرها لإعادة وضعها داخل النظام . لكن النتيجة الجوهرية لذلك هى أن هذا النظام اللغوى يتعدل بهذا الكسر وهكذا نصل إلى ما يسميه « تودوروف » بطريقة استعارية صائبة بالطابع المجوف للشكل البلاغى (٤٩ - ٣٣) ونتيجة للطابع البنيوى المتماسك للنصوص فإن وظيفة الأشكال البلاغية تتسم بخاصية محورية لابد من تأكيدها ، وهى الخاصية السياقية المتراكبة . وقد تكلفت بعض البحوث الأسلوبية بإبرازها حديثا . فإذا كان الأسلوب بعد شيئا أكثر من مجرد مجموعة العناصر التى يتألف منها ، فإن هذه الزيادة فى القيمة تأتى بالضرورة من العلاقة المتراتبة لآلياته . ويتفق الباحثون عموما مع « جيرادو» فى أن كل عمل « إنما هو عالم لغوى مستقل » . وفى هذا الصدد فإن عمليات التأليف ذات أهمية تعادل عمليات الاختيار التى ركزت عليها بعض التيارات الأسلوبية . أما المستوى الثالث فهو على وجه التحديد ما يتمثل فى العمل ذاته ، إذ يصب فيه كل من الاختيار والتأليف معا .

وكل ظاهرة أسلوبية تشغل حيزا فى بنية النص ، بما يتضمنه من معالم مجازية لها تأثيراتها الخاصة . ونظرا للعبة التأثيرات المتبادلة وتفاعلاتها يتم تشغيل آليات اختيار التأثير الكامن بالقوة ، حيث يمر حينئذ إلى حيز الفعل والتنفيذ .

فعلاقات الملامح اللغوية التى يتضمنها نص أدبى متشابكة فيها بينها ، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق . وهى علاقات ذات طابع إيقاعى وصوتى ، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب ، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية من جانب آخر،وهى تمارس وظائفها بشكل مرهف دقيق ، مما يجعل من الضرورى أن نبحث عن واقع تاثير العمل الأدبى فى درجة الضباب وتكامل جميع عناصره ، مع كل ما يقوم بينها من توتر وتجاذب معا ، مما لم يكن واردا فى نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق .

وقد قام بعض علماء الأسلوب باستكشاف هذه الوظيفة السياقية ، ومن أبرزهم « ريفاتير » الذى استعان ببعض مفاهيم علوم الاتصال فى تكوين نظرية متماسكة عن السياق اللغوى ، انتهت إلى تأسيس تصور متبلور عن السياقات الصغرى والكبرى ذى فاعلية واضحة فى البحث الأسلوبى مما يقتضى استحضاره واستثماره عند تحليل الأشكال البلاغية فى إطار النصوص الكاملة . (٤٩ - ٢٤٢) .

وإذا كنا بصدد تحرير بعض الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية وبحث مستوياتها وخواصها ، فإن هناك وظيفة يبدو أن الشعرية الحديثة تجعلها مناط التعبير الأدبى فى جملته ، وهى تجمع الخيوط المتناثرة فى كثير من الأفكار السابقة ، ويطلق عليها وظيفة « التحرير من الآلية » . وقد ألمحت إليها بعض اللفتات الرومانتيكية الذكية ، وشرحت بها ما أسمته « الطابع العضوى للعمل الفنى » . وهناك مشهد هام من أبرز ما كتبه « شيليجيل » يقيم فيه تقابلا واضحا بين الشكل الآلى والعضوى دون أن يقصد من ذلك الشكل البلاغى فى حد ذاته ، وإنما الشكل الفنى بأكمله . وذلك فى حديثه عن الدراما ؛ إذ يرى أن الشكل يصبح آليا عندما يُعطى لمادة ما بفعل خارجى ؛ أى بتدخل عرضى تماما لا علاقة له بتكوين هذه المادة ومثال ذلك الهيأة التى نعطيها لأية عجينة طرية كى تظل هكذا عندما تجف . أما الشكل العضوى فهو على العكس من ذلك ينبثق من المادة ذاتها ، يتشكل من داخلها ويمضى نحو الخارج فيدرك غاية فى الوقت نفسه الذى يتم فيه نمو بذرته . ونحن نكتشف أشكالا مثل هذه فى الطبيعة فى كل المجالات التى نشعر فيها بالقوى الحية ، ابتداء من تبلور الأملاح والمعادن إلى الزرع والزهور ، ومن تلك إلى تكوين الجسد الإنسانى ذاته . وكذلك الأمر عنده فى الفنون الجميلة ؛ إنها مثل الطبيعة ؛ هذا الفنان الأسمى ، فإننا نجد الأشكال الأصيلة هى العضوية ، أى تلك التى تتحدد بالمضمون الداخلى للعمل الفنى ، وبكلمة واحدة فإن الشكل ليس سوى المظهر الخارجى الدال ، الملامح الناطقة لأى شىء ، دون أن يعتريها تحول ظاهر طارىء ، فتظل شاهدة صادقة على جوهر هذا الشىء الخفى (٦٩ - ٢٥٤) .

وإذا كان هذا الأفق الكونى الذى يربط ظواهر الفن بالطبيعة ويعكس تجلياتها هو السمة الرومانتيكية الغالبة فى تحديد مفاهيم الآلية والتحرير ، فإن الخطوة التالية قد جاءت على وجه التحديد من قبل المدرسة الشكلية الروسية فى تركيزها على خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية ، ابتداء من فكرة الإيقاع الشعرى ، وتحليل أشكال النظم إلى بحوثهم حول مفاهيم النسق والحدث والفاعل والوظيفة فى السرديات النثرية ، مما يمثل منطلقا لاشك فيه للتجديد المنهجى فى سبل الشعرية الحديثة ، كما نجد عند هؤلاء الشكليين فوق ذلك عرضا كليا لمفهوم الأدبية أو الشعرية الذى تبناه « جاكوبسون » ونماه على ما شرحنا فى غير هذا الموضع .

ويحتل مكانا بارزا فى هذا السياق إعادة تحديدهم للأساس البلاغى للشعرية الشاملة ، وهو تحرير الآلية بوصفها وسيلة ضرورية لشرح وظيفة الأدب . وبالفعل فإن عددا كبيرا من بحوث الشكليين النظرية تركزت على معالجة ظواهر الشعرية باعتبارها مجموعة من الإجراءات والسبل الفنية الرامية إلى تحرير التلقى .

وقد استطاع الشكليون فى هذا الإطار تحديد العلاقة التقابلية بين اللغة الأدبية وغير الأدبية ، للبحث عن مستويات التوافق والتخالف بينها . فيرى « شلوفسكى » أن التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية يصبح معادلا للتلقى المحرر من الآلية إزاء التلقى الآلى . ومن هنا يتساءل : ما الخاصية اللازمة للغة التى نطلق عليها يومية ؟ إنها على وجه الدقة التعود على المعلومات ، مما يخفض من درجة إفادتها . فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذى يمكن التعرف عليه وانتظاره وبهذا ترتبط الإشارة بشكل روتينى مألوف بالواقع الذى تمثله أو تشير إليه . يقول « شلوفسكى » : عندما نختبر القوانين العامة للتلقى نجد أنه فى الوقت الذى تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة تتحول إلى الآلية . هذه الآلية المتولدة عن التعود هى التى تحكم قوانين خطابنا النثرى بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تنطق أو لا تبين إلا بنصفها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه . . . وهذا إجراء يجد التعبير الأمثل عنه فى الرموز الجبرية ، عندما تحل تلك الرموز محل الأشياء . وكما أن الناس الذين يعيشون على شواطىء البحار يتعودون دائما على هدير الأمواج فلا يكادون يسمعونها فإننا للأسباب نفسها لا نكاد نسمع الكلمات التى ننطق بها أو التى تعودنا أن تقال لنا . فتلقينا للعالم بفعل العادة يخبو ويتضاءل حتى لا يبقى منه سوى ما يكفى للتعرف البسيط . إن هذه الخاصية الآلية للغة اليومية هى التى يحاول الفنان مقاومتها والتصدى لها بأداة محددة هى اللغة الشعرية بكل ما تتضمنه من أشكال . لكن : كيف ؟ إن ذلك يتم بزيادة فترة استمرار التلقى عن طريق الإبهام فى الشكل ؛ مما يؤدى إلى إضفاء خصوصية على الأشياء فزيادة صعوبة الأشكال هى الوسيلة الفنية للرسالة اللغوية لشحذ الانتباه ومن ثم فإن اللغة الشعرية هى أداة التحرير من الآلية التى يتم بها تثبيت عملية التلقى لا على الأشياء ، وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها . فغاية الفن ـ كما يقولون ـ هى إعطاء انطباع عن الشىء يمكن وصفه بأنه رؤية له ، لا مجرد تعرف عليه . وإجراءات الفن لبلوغ هذا الهدف هى الوصول إلى فرادة الأشياء عن طريق تظليل الشكل وتعتيمه وزيادة الصعوبة فى تلقيه واستمرار فترة هذا التلقى . وإذا اختبرنا اللغة الشعرية ـ سواء أكان ذلك فى مكوناتها الإيقاعية أم الدلالية والرمزية ـ ندرك أن الخاصية الجمالية تتجلى دائما بالطريقة نفسها . إنها تتخلق بوعى كى تحرر التلقى من الآلية المكرورة ، مما يسمح باستكشاف رؤية المبدع .

هذا المبدأ الأساسى فى تحرير الآلية يقوم بدور هام فى تكوين ما يطلق عليه « البلاغة المفتوحة » ؛ أى تلك التى لا تقتصر على الأنماط المتداولة المصنفة فى الأشكال البلاغية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل فى النص باعتباره شكلا . ولا ننسى أن الشكليين الروس أنفسهم كانوا أول من حاول التحليل المنظم لتضاؤل فاعلية الأشكال البلاغية وتآكلها بالاستعمال ، والتقليل من أهميتها المطلقة نظرا لتثلم حدتها وانكماش دورها فى تحرير اللغة الشعرية من الآلية حتى جاء « جاكوبسون » فرد اعتبار الاستعارة والكناية والمجاز المرسل . ولكنه رصد إلى جانبها ما أطلق عليه صور التراكيب النحوية التى تعتمد على التوازيات اللغوية . وعلى هذا فإن مبدأ تحرير الآلية يتجلى كعامل منتظم فى مختلف الإنجازات النظرية فى الشعرية الألسنية والنقد الحديث وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل أساسا يتمتع بطابع عملى مرن لبحث اللغة الشعرية . ولعل هذا هو سر نجاحه فى النظرية النقدية اللغوية لطابعه الديناميكى الفعال فى اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية وتقادمها ؛ إذ أنه يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة لا مناص من أخذها فى الاعتبار :

ا ـ يعتبر تحقيق الشعرية وكفاءة الشكل واقعة متزامنة تتدخل فيها أنشطة الإدراك والتلقى ؛ ففى مقابل هؤلاء الذين عرفوا الأدبية بطريقة عامة مجردة ترتبط بقاعده مشتركة ثابتة فإن فكرة تحرير الآلية تتميز بأنها تتطلب عملية « تعصير » دائم لهذه الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقى والرسالة .

ب ـ ولهذا السبب ذاته فإن هذه الفكرة تثرى بمنظور نسبية القاعدة ؛ هذه النسبية التى لا تتعلق فحسب بنشاط التلقى ، بل بإمكاناتها الذاتية ، أى أن علينا أن نفهم تحرير الآلية باعتباره إحالة إلى مجموعة من القواعد السياقية التى تتدخل فيها بطريقة واضحة التقاليد والأعراف الجمالية . فأى عمل أدبى فى جملته ، وأى نسق من الأشكال البلاغية ينبغى تأمله بالنظر إلى اللغة والثقافة الأدبية التى يندرج فى سياقها . واللغة الأدبية

تحرير من الآلية لأنها ترتكز على مجموعة من الاحتمالات السياقية المنتظرة ومدى وقوع ما يتوقعه المتلقى ، مما يؤدى إلى أن يصبح تحرير الآلية عملية شارحة لوظيفة الرسالة الأدبية فى مقابل مجموعة احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقاليد التى تعمل كقاعدةهوفى مقابل ماتؤسسه الرسالة ذاتها من احتمالات أيضا .

جـ - وأخيرا فإن نسبية القاعدة التى تحددها فكرة تحرير الآلية فى شرح الوظائف الأدبية ، بالإضافة إلى ارتباطها بعوامل التلقى كما قلنا ، ومن ثم احتضانها بالتالى للجوانب السياقية تؤدى إلى حل مشكلة قديمة هى تعارض المحورين التزامنى والتطورى وإدراجها فى حركة منتظمة بفاعلية كبيرة . فالأخذ بها ينتهى إلى تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية من جانب ، كما يقتضى مراعاة عمليات التطور والحراك الجمالى فى الآن ذاته من جانب آخر (٦٢ - ٦٦) .

على أن هذا المبدأ الجمالى العام لا يعد بديلا عن البحوث التجريبية لأنماط الأشكال البلاغية والوظائف التى تتلون بها فى السياقات المختلفة . فهو ليس فرضا تتم به مصادرة اكتشاف التنويعات الفعلية ، بقدر ما هو أساس لشرح الخيط الذى يشدها ويفسر حركتها . إذ لم يعد بوسع البلاغة الجديدة ذات الطابع العلمى الإمبيريقى أن تطمئن إلى وضع وظيفة جامعة - مهما كانت مرنة وديناميكية مفتوحة - تقسر عليها بقية الاحتمالات ، كما كانت البلاغة القديمة تفعل مثلا عندما تجعل « التباين فى وضوح الدلالة على المعنى المراد » هو الوظيفة الأم للأشكال البلاغية ، مع أنها ترى مدى فاعلية الإبهام وكفاءة الغموض فى حالات كثيرة من الشعر ، وترى كيف يصبح غامض اليوم واضحا غدا بعد قليل من الاستعمال ، وواضح اليوم غامضا غدا بعد اندثار الإشارات الحافة به ، مما يفقد هذه الوظيفية التجريدية الثابتة مصداقيتها تماما .

المصادر * :

٥ - صلاح فضل - علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته . القاهرة ١٩٨٥ .

١٠ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى . القاهرة ١٩٦٣

١٤ - إ . ا . ريتشاردز : فلسفة البلاغة ترجمة : ناصر حلاوى وسعيد الغانمى . مجلة العرب والفكر العالمى . بيروت - ربيع ١٩٩١ .

١٩ - جاستون باشلار : النار فى التحليل النفسى . ترجمة : نهاد خياطة بيروت ١٩٨٤ .

٢٩ - ماكس بلاك : الاستعارة . ترجمة : ديزيريه سقال . مجلة الفكر العربى المعاصر . بيروت ١٩٨٤ .

٤٤ - انظر :

— Cohen , Todorov ... : **Teoria de la Figura** en Comunicacion N° 16. Trad . Buenos Aires 1977.

٤٧ - انظر :

— Genette , G . **Figuras II** . Trad . Barcelona 1980 .

٤٩ - انظر :

— Groupe M . **Retorica general** . Trad. Madrid 1983

٥٤ - انظر :

Le Guern, Michel : La metafora y la metonimia Trad . Madrid 1976 .

٦١ - انظر :

Perelman. Ch. y olbreches **Tyteca : Traete de L'argumentation,** La nouvelle rhetorique . Trad . Madrid 1989 .

٦٢ - انظر :

— Pazuelo, Yvancos , Jose Maria . **Del formalismo a la neoretorica** . Madrid . 1988 .

— Ricoeur , Poul . **La metafora Viva** . Trad . Madrid . 1985 .

٦٤ - انظر :

٦٩ - انظر :

— Todorov , Tzvetan . **Teorias del Simbolo** . Trad . Car acas . 1981 .

* تتم الإشارة إلى المصدر برقمين ، أولهما يدل على الكتاب المحال عليه ، والثانى على الصفحة المستشهد بها .

• متابعات

قراءة فى

رواية سلوى بكر

العربة الذهبية

لا تصعد إلى السماء

لطيفة الزيات

تسعى هذه القراءة إلى تبيان التقنيات التى اتبعتها سلوى بكر فى تقديم مادتها فى رواية العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء ، بحكم أن هذه المادة فى أغلبها ، مادة متطرفة تنأى عن النمطية وعن المحتمل الذى هو مادة الأدب ، وبحكم أنها مادة حلقية episodic ، تتناول على أجزاء ، مصائر العديد من الشخصيات فى سجن النساء ، تربطها وحدة واهية هى وحدة المكان التى لا تصمد لحقيقة أن زمن الفعل هو فى غالبه زمن سابق على وحدة المكان .



وتعرض سلوى بكر فى روايتها لماضى ست عشر من السجينات ، ولمجموعة الأوضاع النفسية والمادية التى أودت بهن إلى السجن . وبعض هذه الشخصيات مضحيات وضحايا ، والبعض لصات أو نشالات ، والبعض الآخر قاتلات . ومع كل فئة من هذه الفئات بالتتابع تزداد نأيا عن المادة العادية للفن ، التى من المفروض أن تكون نمطية ومحتملة ، بحيث يتأتى تعميم الخاص على العام ، والخروج من دائرة الإمكان إلى دائرة الاحتمال ، وتحويل التجربة الخاصة الفريدة إلى تجربة نمطية ، يستشعر القارىء أن من الممكن أن تكون تجربته . وفى فئة القاتلات على وجه الخصوص يجد القارىء ذاته أمام بطلات شامخات ، أخذت كل منهن على عاتقها، بجريمة قتل أو تشويه ، ما اعتقدت أنه العدالة ، واحتضنت كالبطل الوجودى فعلها ، لا تواتيها الشكوك أبدا فى عدالته ، ولا تعرف عليه ندماً . ومن بين هذه الشخصيات عزيزة ، عشيقة زوج أمها فى حياة الأم ومنذ الصبا ، وقاتلة هذا الزوج الذى آذن بهجرها بعد موت أمها ، وهى تلعب فى الحدث الروائى دوراً رئيسياً ، وحنة الزوجة العجوز التى تحملت كثيراً زوجها المريض بالإفراط الجنسى وقتلته فى نهاية

المطاف لتخلص لحياة إنسانية هادئة ، وعظيمة الندابة والمداحة ، التي عرفت الحب بعد طول حرمان والتي دبرت لعملية خصي للحبيب إثر رفضه للزواج منها ، وزينب منصور الجميلة والملكة المتوجة في بيتها وخارج هذا البيت ، أثناء حياتها مع زوجها وبعد مماته ، والتي قتلت عم أولادها حين نازعها في وضعها كملكة متوَّجة إثر حكم من القاضي بانتقال وصاية الأولاد إليه وكذلك ثروتهم .

وتقدم سلوى بكر مادتها في ثمانية فصول يحمل كل منها عنواناً يوحي بالمستوى الأسطوري التي تغني به مادتها أحياناً ، وبأسلوب السرد الشعبي الذي تتبناه غالباً . وعناوين الفصول هي على التوالي : **صبا البحر** ، حيث موطن عزيزة في الإسكندرية، **وفصل الخطاب في تآخي الأضداد** ، **البقرة حتحور** ، **في العربة الذهبية ذلك أفضل جدا** ، **الرحمة فوق العدل** ، **كانت ذات مرة زنوبيا** ، حيث تعرض لزينب منصور الملكة المتوجة التي رفضت أن تنزل عن عرشها ، **وحزن العصافير** ، **ولحن الصعود السماوي** .

ويكاد كل فصل يستقل بشخصيتين من الشخصيات إلا شخصية عزيزة عشيقة زوج الأم وقاتلته . وعزيزة تواتينا في الفصل الأول ، وتستقل بالفصل الأخير ، وبحيلة فنية مستوحاة من أسطورة ميديا ، تتداخل عزيزة في بقية الفصول تداخلاً واضحاً ينطوي على التقييم لبقية الشخصيات . وعزيزة التي تصاب بخبل بسيط في السجن ، تتوهم أنها ستصعد إلى السماء في عربة ذهبية ، وتختار من بين السجينات من تصلح لمصاحبتها في رحلتها السماوية ومن ثم فهي طيلة الرواية تُجمِّع الحدث وتختار وتستبعد .

وعلى هذا فشخصيات الرواية تواتينا من خلال تقييم عزيزة لكل شخصية ، فيما يبدو للوهلة الأولى ، أنه إخضاع الحدث لوجهة نظر عزيزة أو لزاوية الرؤية الخاصة بها . ويثير هذا الوضع عدة أسئلة :

هل نصبت الكاتبة عزيزة مصدراً للقيمة في روايتها ؟
وما مدى صلاحية عزيزة للقيام بهذا الدور ؟
وكيف يتأتى لنا أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات ، أي أن نتقبل وجهة نظرها ؟

والشخصية التي يعهد إليها الكاتب بمهمة تقييم الحدث ، عادة ما تكون شخصية نمطية أقرب ما تكون إلى القارىء بقدراتها الحسية والعاطفية ، وبالقيم والسلوكيات التي تصدر عنها . وهذه الشخصية تكون عادة شخصية مرتبطة بالأرض وبالحياة اليومية كما يرتبط القارىء ، بعيدة عن التحليق في سماوات الجنوح والجموح ، والعواطف الرومانسية الملتهبة ، مثلها مثل القارىء .

وفي رواية **مرتفعات ويذرنج** Wuthering Heights ، نتلقى الحدث من وجهة نظر مدبرة المنزل ، بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر البطلة الجامحة أو البطل الجامح . ووجهة نظر مدبرة المنزل ، السيدة العادية كالقارىء العادي ، هي التي تعادل وجهة نظر البطلة ، والبطل ، وهي التي تعيد إلى الأرض ، وإلى الواقع مادة سماوية منفصلة عن الأرض والواقع ، وهي التي تعين القارىء على تقبل مادة متطرفة وخرافية أحياناً ، أبعد ما تكون عن النمطي والمحتمل . **وفي موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح ، نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادي أقرب ما يكون إلى القارىء بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر مصطفى سعيد البطل الجامح . ووجهة نظر هذا الراوية تعادل وجهة نظر مصطفى سعيد المتطرفة ، وتقيّم سلوكياته ولا أخلاقياته التي تواتينا بألوان زاهية ، وتعيدنا من لهيب مشاعره المحلقة إلى الأرض ، وإلى الحياة اليومية . وفي الحالتين نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادي ، أقرب ما يكون إلى القارىء في سلوكياته وأحكامه الأخلاقية ، وهذا الراوية يكون مصدرا للقيم يعادل اللاسوى بالسوى واللا أخلاقي بالأخلاقي ، والمنفصل عن الحياة اليومية باليومي ، والممكن واللا نمطي بالمحتمل والنمطي .

غير أن الأمر ليس كذلك دائماً ؛ ففي رواية فورد مادوكس فورد **العسكرى الطيب** ، The Good Soldier على وجه المثال ، وهي من روائع الرواية الحديثة في أوائل القرن العشرين ، يواتينا الحدث من وجهة نظر راوية غير موثوق فيه ، وهو رجل تافه لا يصلح لشيء ، لا للعمل ولا للحب ولا للجنس ، ومخدوع من زوجته وصديقه وكل من هم من حوله ، وهذا الراوية التافه يعادل إلى حد كبير ، وهو يعيد بناء أحداث خديعته ، جنساً ملتهباً ، وعشقاً ملتهباً ، وشخصيات شامخة في عشقها وفي جموحها ، وجنوحها عن المعتاد . وهو

بذلك يخدم الرواية من حيث يحيل اللا نمطى والممكن إلى نمطى ومحتمل . غير أن استخدام هذا الراوية ووجهة نظره مصدراً للقيم تكُلف الكاتب عناء شديداً ، وتقنيات عديدة لفضح حقيقة راويته ، والحيلولة بين القارىء وتقبل أحكامه الخلقية ، وحث القارىء على معارضة أحكام الراوية بأحكام مخالفة .

والصعوبة التى واجهت سلوى بكر أكبر من الصعوبة التى واجهت فورد مادوكس فورد ؛ فبطل فورد لم يأت من الأفعال ما يخل بحاستنا الأخلاقية ، بل هو لم يفعل شيئاً على الإطلاق . وبطلة سلوى بكر بطلة جامحة ومتطرفة أتت من الأفعال ما من شأنه أن يخل بالأحكام الأخلاقية السوية للقارىء العادى . وماضى عزيزة ، بل وحاضرها الذى يعيش على هذا الماضى ، يتلخص فى عشق محرم وفقا لكل التقاليد والأديان ، وفى قتل محرم أيضا . صحيح أن الحدث لا يصلنا من وجهة نظر عزيزة ، ولكن الصحيح أيضاً أن الكاتبة باستيحاء أسطورة العربة الذهبية ، وبتفويض عزيزة لاختيار من يستغلها ، قد نصبت عزيزة جزئيا مصدراً للقيمة ، وهى غير مؤهلة أصلاً لتشكيل هذا المصدر . فكيف تغلبت سلوى بكر على هذه الصعوبة ، التى تتطلب معادلة وجهة نظر عزيزة فى الإطار الروائى كلياً وجزئيا ؟

استعانت سلوى بكر على هذه الصعوبة بمعادلة عزيزة فى الإطار الروائى بتقنيات جزئية وأخرى كلية . وبينما تبقى كل شخصيات الرواية على ما هى عليه فى حالة جمود استاتيكى ، نجد أن عزيزة هى الشخصية الوحيدة التى تعانى تطوراً إبان الحدث الروائى . وينطوى هذا التطور على تقييم حقيقى لشخصية عزيزة ، وعلى إنزالها من عليائها الرومانسية الشامخة إلى وضعها الطبيعى ، شخصيةً أبعد ما تكون عن الاستواء . وهذا التطور يؤدى إلى إدراك عزيزة جزئياً ، وإدراكنا ـ نحن القراء ـ كقراء ، كلية ، لمدى نرجسيتها وجدبها وعجزها عن العطاء والتلقى ، وخواء حياتها من المعنى ، وهذا يخفف كثيراً من الألوان الزاهية التى واتتنا بها عزيزة فى النص ، وينزلها إلى الأرض من القمة الشامخة الباردة أحيانا ، والمتأججة بالمشاعر الملتهبة أحيانا أخرى . وفى الفصل المعنون البقرة حتحور ، تعارض الكاتبة شخصية عزيزة بشخصية أم الخير ، أو البقرة حتحور ، التى تخسف بعزيزة الأرض ، وتعادلها ، وتضعها فى موضعها الصحيح فى إطار القيم . وأم الخير المرأة العادية التى تتحمل من ابنها الرابع عقوبة حيازة المخدرات هى الأمومة المطلقة ، سواء للأولاد من صلبها أو للناس عامة من حولها . وشخصية أم الخير تقيّم عزيزة وتضعها فى إطارها اللا إنسانى المتحلق حول الذات ، والعاجز عن إقامة أية علاقة إنسانية خارج نطاق العشق المحرم . وأم الخير هى الأمومة المطلقة التى لم تعرف عزيزة حتى ما هو نسبى منها ، كما يتضح لا من جدبها فحسب ، بل من عجزها الكامل أيضا عن ممارسة مشاعر البنوة لأمها . وعزيزة على حد قول الكاتبة لم تُخلق «للخصب أبدا لكنها خلقت للعشق ، الذى اكتفت به كدور واحد وحيد لها فى الحياة ، وهو الدور الذى أخلصت له حتى القتل والجنون »

غير أن هذا التطور الذى يطرأ على عزيزة ويبصرنا بحقيقتها ، لا يقضى قضاء كاملاً على صعوبة ، بل واستحالة جعل عزيزة مصدرا للقيمة ، ولا على شبهة أن الحدث يواتينا من وجهة نظرها ، ومن ثم تأتى التقنية الأكثر شمولا وكلية ، وملاءمة لطبيعة المادة بأكملها بصفتها مادة متطرفة ، وحلقية ، يربطها خيط رفيع يوحد ما بينها .

وسلوى بكر تكتب رواية من نوع satire، الهجاء كما يترجم إلى العربية ، والسخرية الناقدة ، أو النقد الساخر كما أفضل ترجمته ، حيث يواتينا راوية عليم ذو صوت مسموع دائماً وأبداً ، يعادل صوت الشخصيات ، ويقيّم هذه الشخصيات ، يوحّد الحدث ؛ يروى ويسرد ، ويعلق ويوضح ، ويربط ما بداخل السجن بخارجه ، ويقف خارج الحدث متفرجا ، ويخرُجنا معه ، أو يقف بالأحرى فوق الحدث ، ومعه نقف ، فى سخرية ترسى مساحة عاطفية بيننا وبين الحدث ، بحيث لا نندمج فى أحداثه أبدا ، ونبقى متفرجين عليه وضاحكين منه . والكاتب/ الراوية هو مصدر القيمة فى مثل هذه الرواية بلا منازع ، لا من حيث إنه يعادل وجهة نظر عزيزة فحسب ، بل من حيث يوقفنا على مبعدة من مادته بأكملها ؛ نتفرج عليها ، كما نتفرج على ما هو شاذ وغير مألوف ، وخارج عن دائرة حياتنا اليومية .

والكاتب/ الراوية يتدخل فى هذه الرواية بحرية تدعو للإعجاب ، وهو محايد من حيث لا يمجد ولا يدين أيا من شخصياته ، سوى شخصية أم الخير التى يمجدها فى معرض معارضتها بعزيزة . غير أن حياد الكاتب الراوية يقف عند هذا

الحد ؛ فهو ساخر أولاً وأخيراً ، وسخريته هى وسيلته للتعامل مع مادته والتفاعل مع واقعه .

وتدخّل الكاتب/ الراوية من خلال النقلات الذكية من السجن إلى خارجه ، ومن خلال المفارقات البليغة ، يعتمد فى الكثير على الاستطراد ، وعلى وصف الأشياء المادية الصغيرة شيئا بعد شىء ، وعلى تراكم التفاصيل الدقيقة فى جمل مركبة تمتد فى معظم الأحوال إلى فقرات طويلة . وتقول سلوى بكر إنها استهدفت من هذه الجمل المركبة الطويلة جعل كل فقرة لوحة مكونة من عشرات من الجزئيات . ولا يلغى هذا القول حقيقة اتصال هذا الأسلوب بأسلوب الحكى الشعبى الذى يعتمد كثيراً على الاستطراد ، وعلى الوصف ، وعلى تراكم التفاصيل دون فاصل نهائى يفصل فيما بينها . ومن المهم أن نلاحظ هنا أن تدخل الكاتب/ الراوية يصادر الدراما ، أى إمكان تأزم الموقف من خلال صراع وتفتح الحدث ونموه نمواً عضوياً ، كما تصادر الدراما عادة فى الحكايات الشعبية ، وتتحول إلى وصف وسرد يعنى بالتافه كما يعنى بالجليل ، ويحوّل المتخيل والرومانسى إلى واقع .

واستخدام سلوى بكر لتقنية الكاتب/الراوية يخدم أكثر من هدف فى هذه الرواية المتميزة ؛ فهذا الاستخدام هو الذى يمنح الرواية وحدتها الحقيقية ، دون وحدة المكان ، ودون عربة عزيزة الذهبية . إذ إن أغلب الأحداث تقع خارج زمن السجن ، ولا شىء مهما يحدث إبانُ فترة السجن ، وهى تقع خارج زمن السجن فى أزمنة تختلف الواحدة عن الأخرى ، ومنظور الكاتب/ الراوية هو الذى يُجمّع ، وهو الذى يُوحّد ، ويقابل ويعارض ، وينقل النقلات الموحية القائمة على التماثل والتضاد ، مرسيا بذلك القيمة .

ومنظور الكاتب/ الراوية وتدخله المباشر فى الحدث بالتعليق هو الذى يمد هذا الحدث بخلفيته التاريخية والاجتماعية مؤصلاً لهذا الحدث . إن هذا التدخل يضعنا فى بانوراما ضخمة ، ويضع شخصيات السجن فى موضعها من إطار أوسع مستمد من كلية المجتمع المصرى .

وتدخل الكاتب/ الراوية هو الذى يرسم مساحة بين القارىء والشخصيات ، ويحوّل مادة مؤلمة بطبيعتها إلى مصدر للفكاهة ، ومادة متطرفة للغاية إلى مادة أقرب ما يمكن إلى النمطية . وتدعم وجود هذه المساحة لهجةُ السخرية التى لا تريم ، والتى تتحول أحيانا إلى نغمة قادرة على صنع الفكاهة . إن نغمة السخرية لا تبقى ولا تذر ، تحيل المواد التى لا تحتمل عادة الفكاهة ، كالقتل والمعاناة الإنسانية إلى مادة للفكاهة وتنزل بنا دائماً من سماوات العشق الملتهبة إلى أرض الواقع ، ومن آفاق المعاناة البعيدة إلى اللحظة الآنية ، وتُحيل الجليل إلى التافه ، والتافه إلى الجليل ، واللا طبيعى إلى طبيعى والعكس صحيح .

وعزيزة تقتل عشيقها بالسكين ، وتود لو كانت قد قتلته ، كما خططت من قبل ، بطريقة أكثر ابتكاراً وأكثر رومانسية ، طريقة تليق بعشقها الذى تراه عظيماً .

وهى تود لو كانت قد خدرته ، وغطته بقالب من الشيكولاتة الساخنة ، وقطعته إلى قطع صغيرة منتظمة فى أطباق فضية أنيقة . ولو كان الوقت قد أسعفها لقتلته برائحة الورود ، تخدره وتصف الزهور متناغمة بألوانها فى صفوف فوق جسده وفوق سريره بحيث يختنق من رائحة الزهور ، أو ثانى أكسيد الكربون . ويختلط الطبيعى باللا طبيعى بحيث يستحيل على عزيزة التفرقة بينهما بعد هذه السنين الطويلة من السجن ، وهى تكاد تموت من الخجل حين تستعيد حادثة انطوت على فكرة الزواج من رجل آخر غير عشيقها . وفى الفصل المخصص لتقديم حنة التى قتلت زوجها العجوز نتيجة إفراطه المرضى فى الجنس ، لا نتمالك سوى أن نضحك بصوت عال . والرجل العجوز يهاجم زوجه العجوز فى كل حين وفى أبعد الظروف ملائمة لممارسة الجنس . والكاتب/ الراوية يرسى باستمرار حداً بيننا وبين الاندماج والتعاطف ، وخاصة حين يأتى الألم خالصاً ودون أى مبرر أخلاقى كما فى حالة عايدة الصعيدية . وعايدة لم ترتكب جريمة ، بل قامت بتضحية لتفدى أخاها الذى قتل زوجها حين فاجأه يضربها ضرباً موجعاً . وفى السجن يواتيها خبر وفاة أخيها الذى افتدته مبكراً ، وتنفجر باكية بشكل موجع والألم يواجهها دون تبرير . وألم عايدة ألم عظيم يخشى الكاتب/ الراوية أن نندمج فيه ، فتفقد الرواية الوحدة الشعورية الساخرة ، ومن ثم يحرص على رسم مساحة ما بيننا وبين هذا الألم بعدة حيل تتناهى إلى مستوى التدخل فى الجملة :

(انفجرت عايدة فى بكاء هستيرى ، فاق كل البكاء الذى قامت به سيدة البكاء الأولى أمينة رزق ، فى كل أفلامها التى مثلت فيها للسينما المصرية ، لأن أم الخير نكأت بكلماتها موضع الجرح ، ومكمن الألم ، حتى أن عايدة ارتمت على صدرها ، كما ترتمى بنت على صدر أم حقيقية ، وإن جاء ذلك على شكل مسرحى . .)

وقد شاءت سلوى بكر أن تسبح ضد التيار ، وعارضت أخلاقاً تقليدية بأخلاق غير تقليدية ، واستخدمت مادة جريئة للغاية ، وعادلت جرأة مادتها فى الإطار الروائى ، واستطاعت أن تفرض نمطية ما هو عادى على مادتها المتطرفة ، وأن تجعلنا نخرج من روايتها بمتعة فنية متميزة .

رواية الفقدان والبتر

عالم كابوسى يضىء الواقع ويؤوِّله

« رائحة البرتقال » لمحمود الوردانى*

إدوار الخراط

يعرف قارىء هذه الرواية الجميلة أنها مُحكمة الأسر ، قوية البنية .

ولكنه إذا حاكمها بمعايير تقليدية بَدَتْ له على الفور مخلخلة التركيب ، مطّردة فى لفات سردٍ مفكّك ، ومكرَّر ، ومتناقض ، ولا ينتهى إلى شىء محدّد ، بل تضرب فيه فجواتٌ سردية فاغرة غير مكتملة .

والهدف من هذه القراءة هو أن أصل إلى أن هذه « المثالب » ــ حسب المواصفات المألوفة ــ هى بالضبط قيم الجودة والتفرّد فى هذا العمل الممتع .

وليس هذا الهدف مفروضا من الخارج ، ولا موضوعا مسبقا ، بل هو أساسا نابع من معايشة العمل ومستخلصٌ منه .

وما من جدوى فى تلخيص حدوتة العمل الفنىّ ، فإنّ حكاية الحكاية ليست إلا تشويها وتزييفا ، حتى فى ذُرَى الروايات التقليدية الراسخة القائمة عُمُدُها على حبكةٍ وشخصياتٍ دقيقة الرسم ، وعلى تصوير أزمةٍ تفضى إلى لحظةِ تنوير ، وعلى ابتعاث عناصر التشويق ، ودغدغة الحس بالفضول ، ثم هدهدته فى النهاية . حتى عندئذ ، ليست « الحكاية » إلا هيكلا جافا لا غناء فيه ، وإنما جسد العمل الفنى ـ وروحه ـ فى تشكيل ورؤية ، لا علاقة ضرورية وآلية بينها وبين « الحكاية » بمجردها .

يكفى هنا أن نومىء إلى تسلسل سردىّ ظاهرىّ ، يعتمد على صوت راوٍ يمر من جديد بتجربة فرارٍ متصلٍ ، من مطارد أو مطاردين يتعقبونه عن كثب وبإصرار ، وفى حضنه طفلة لم يكن يعرف أنها طفلة ـ بل كان يعرف أن هذا الطفل لم يولد ـ وهى تجربة تمتزج بحضور طاغ للمرأة فى تجليات عدة ، وفى ارتباط وثيق بهذه الطفلة الرقيقة الجميلة ، وتقع عبر متاهات من المسالك والمجازات المسدودة ، ويطبق عليها حصار للمكان لا إفلات منه ـ حتى النهاية ـ وتخترقها أحداث غير مبررة كل منها على حدة، وتنتهى بموت مزدوج ـ وربما أكثر من ثنائى ـ

* « رائحة البرتقال » ، محمود الوردانى ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩١

قتل العجوز المطارد ، وموت الطفلة التى لم تولد بعد،وهى مع ذلك بؤرة حياة الراوى وحياة الرواية .

لكن هذا التسلسل الخارجى يضمر سردية على مستوى أخفى وأرهف ، مترابطة الأواصر ، وثيقة الحبك وحميمة العضوية .

هذه السردية الداخلية لا تتوقف ، بالمرة ، عند تتابع « الأحداث » أو سبك الحدوتة ، ولا عند توصيف الشخوص ودورها فى مسار الرواية ، بل هى سردية متضمنة تدور على رحى دراما غير سافرة ، ولكن ماثلة ، وإن كانت شفراتها أو تجلياتها واضحة وقادرة بقوة على الإضاءة ؛ أى أنها سردية تقيم تسلسلا آخر ، وفق سلم آخر للقيم الروائية .

ماذا أعنى بالقيمة الروائية ؟

القيمة الروائية عندى ، أكبر من مجرد العنصر البنائىّ ، ومن مجردّ المقوِّم الذى يقيم هيكل العمل الروائىّ ، أتصور أنها بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات ؛ أى أنّ لها طاقة داخلية قادرة على اجتذاب عناصر متسقة من الوصف والتحديد المكانىّ والحوار وغيرها من الأساليب والحيل الروائية ، اجتذابا يكوِّن منها جميعا مركزاً أو محورا ديناميكيا ، غير ساكن وغير مجرّد ، من محاور العمل الروائىّ . فهى إذن توصيف ، وحُكم قيمىّ فى الوقت نفسه ، لأنه يدلّ على فعالية ، ولا يشير إلى مجرد لَبِنة موضوعة جامدة .

وأتصور أن هذه القيم الروائيّة هنا ، شديدة السفور وقوية الحضور والفعالية ، هى : كما تبدو من السطور الأولى للعمل :

أولا : تناظُر النقائض ، أو تناقُض النظائر ، بحيث يكون الشىء هو غيره فى آن ، أو على الأقل هو ، وربما لم يكن هو ، فى الوقت نفسه .

ثانيا : البحث عن مخرج من متاهةٍ مُحِيقة ومتشابكة ؛ أى متاهة متحركة لها طاقة وليست مجرد موضع أو موقع ساكن وثابت .

ثالثا : الحرص على أملٍ وليد متجسد فى طفلة ـ على كل واقعيّتها ـ هى نفسها زهور عباد الشمس التى ما تنى تتجه إلى نبْعٍ للنور والحرارة والدفء ، يرفد هذا الحرصَ بحثٌ متكرر عن مفتاح الحياة وعن مفتاح النور .

رابعا : وَعْىُ الفقد الرازح والمدرَك تماما ، وعى الابتسار والهذْر والإجهاض ، مرتبطاً بحسٍّ بالإثم لا نكران له ـ ومن ثمّ فكأنه مُبْرِئٌ أو على الأقل خطوةٌ أولى نحو البُرء .

خامسا وأخيرا : الآن على الأقل ـ صُبُوٌّ نحو الخصب جسدياً وروحياً ، ونحو حميميّة الحياة الحق فى مواجهة مباشرة حيناً ، وفعالة فى مستوى تحتىٍ طول الوقت ؛ ضد القمع والقهر وأجهزتها المتحددة ضمن إطار علاقاتٍ سياسية واجتماعية مرصودة بدقة وعناية ،

وغيرها .

فى داخل وحول هذه القيم الروائية تدور إذن دراما « رائحة البرتقال » ، وفى هذا المستوى وحده نجد وثاقة البنية ، ومنطقيةً بل حتميةً غير تقليدية فى السرديّة الداخلية ـ هى وحدها الصحيحة ـ للعمل الروائى .

* * *

قبل أن أتناول هذه القيم الروائية بالإشارة أو بشىء من التحليل ، أريد أن أومِىء إلى تقنياتٍ خاصة بمحمود الوردانى ، لا انفصال بينها وبين رؤيته أو بين قِيمَه الروائية ، وإنْ كان فى الإيماء إليها جدوى الإلماح إلى هذه الرؤية نفسها .

منها مثلا تقنية **التكرار** ، أو ما يكاد يبلغ حدّ حُواذ التكرار .

إنّ مشهد ظهور المطارِد أو المطارِدين ، أو الحَدْس بوجودهم هناك ، فى الخلفية حيناً ، وفى مقدمة المشهد أحيانا ، تتلوه ، بلا حِوَل ، مبادرةُ الراوى بأن يحتضن طفلته ليجرى ، لكى يفلت من قبضة خطر مهدِّد وقاتل ، ثم تأتى المرأة فى إحدى تجلياتها : عَزَّة ، أو ذات الرائحة البرتقالية ، أو سناء الخصيب مدرار الحليب ، لكى تتلقف الطفلة وتمدّها بلبن الحياة ؛ هذا مشهدٌ لا ينى يظهر ويتكرر ويتكرر . ومع أن التكرار هنا ليس تطابقا إلاّ أنّ هذا التكرار الحُواذىّ المسيطِر الذى لا نجاةَ منه إنما يصنع ثقلا كابوسيّا شديد الوطأة ، هو القيمة البنائيّة بجد

ذاتها ، وليس التكرار نفسه . وإذا كنا نعرف أن التكرار من جيل الحياة الحُلمية . فإنّ تحوُّل ساحة الواقع إلى ساحةٍ للكابوس ، توسُّلاً بهذه الحيلة ، إنما هو أيضا من إنجازات الرواية الحداثيّة .

ومن التقنيات الأخرى ــ دون أن أملّ من توكيد اتصالها العضويّ بلُبّ الرؤية ــ أنّ الكاتب ــ الراوى ، أو الراوى الكاتب ، يضعك أمام « الواقعة » أيا كانت ، دون تبرير ، دون تفسير ، ودون شرح أوعَقلَنة . محمود الورداني هو كاتب الحدود غير المبررة شديدةَ الوضوح من الظاهر ، مليئةً باللبس مع ذلك ؛ كاتب بنصف النور بنصف الظلمة ، نصف الصمت نصف البوح ، وهو فى هذا يواصل « التقنيةَ الرؤيةَ » التى كانت من سماته منذ « السير فى الحديقة ليلا »و«النجوم العالية » .

ومن ذلك أن « مواقع » المكان عنده كلها غير محددة ، باستثناءٍ هامّ ودالٍ وكبير هو استثناءُ المواقع التاريخية أى المواقع التى لها تاريخ . هذه غرفٌ وأبنية ، وعمارات وأفنية ، وسلالم وعتبات ، وميادين وشوارع ؛ كلها إما غير مسمَّاة أو مرتبكة الهويّة ، كلها لا وظيفة مكانيّة لها ، لا عمل لها باعتبارها موضوعة للجدوى العمليّة ــ لأنه ، داتها ، هذا الراوى لا يعرف إلى أين يسير . بل لا يعرف أين هو ، وعلاقة أى مكان أو أى موقع بالمواقع الأخرى غير متحددة فى ذهنه . لا وظيفةَ للموقع بالمعنى التقليديّ أو بالمعنى النفعيّ ، لكن له وظيفةٌ أساسية بالمعنى الفنّى ، أو بالمعنى الروائيّ ، وظيفته فنية بحتة . فهل تتضح هذه الوظيفة أو هذا « الموقع » ــ « موقع » الموقع فى الرواية أعنى ــ إذا قورنت بنقيضها ونظيرها معا ، أى إذا ضاهينا مواقع التّيه والعمل والنوم والعشق والهرب ، بمواقع التاريخ التى تبرز فجأة مبتورةَ الصلة بما يحيطها ، كأنها نُصُب مقامة فى غير ساحة ، الكنيسة المعلقة أوجامع عمرو بن العاص تهب فجأة فى وسط شبكات ومتاهاتِ الشوارع والحوارى والبيوت والحقول ، راسخةٌ وثابتة ومعروفة جدا للراوى ــ ولنا ــ دون صلة لها بما يمتد تحتها من مواقع الحياة والمعاصرَة .

فهل بُتِرَ عنا تاريخُنا ؟ ألم تَعُدْ لنا به علاقةُ التواشُج ووثاقة الأواصر ؟ هذا الراوى لم يسمِّ لنا إلاّ هذه المواقع ، وحتى شارع الخليج سمّاه باسمه التاريخى ، وحتى موقع البيت الذى كان له تاريخ شخصى للراوى ، حيث قام بعمل ثورىّ سرّى ، ــ يعطه اسما ، وإنْ كان واضحاً لنا أين يقع ، بمصانع الأسمنت وغباره المتلبث العنيد المترسِّب على كل شىء :

« ما الفائدة فى تعُّرفى على هذا المكان أو ذاك ، ما دمتُ لا أستطيع أن أحدد بالضبط أو على أىّ نحوٍ علاقته ببقية الأماكن » .

وهو إذا تعرف ــ أخيراً ــ على الشقة التى كانت ملاذا من المطاردَة أيام العمل الثورى السرى يقول : « وجدتنى أهتف مكروباً : ما دامت تعرف هذه الشقة فربما كانت هى التى زاملتها شهورا ، بعد الضربة الأمنيّة الأخيرة . وهل زاملتُ أنا ماجدة فكرى أم بنتاً أخرى » .

وحتى المقابر التى عمل فيها مُجنَّدا مسؤ ولاً عن تسليم أوراق وجثث الشهداء ، تستغلق وتستبهم عليه : « أيقنت أننى لن أتبين طريقى » ، ولم يهدِه فى تخبّطه ــ وهو يحمل جثّة ابنته الميتة (وغير المولودة) إلاّ شبح المئذنة البعيدة السامقة .

الراوى يسأل باستمرار : ما اسمكِ ؟ (ص ٤٠) هل أنت حقيقيّة ؟ (ص ٢٩) هل أنتِ عَزة ؟ هل هى حقاً ما جدة فكرى ؟ وهكذا . ويقول إنه غير قادر على تبينّ الرد ، بل هو يمضى إلى أن يختلط عليه الأمر فى تعرُّف أهم مواقع حياته ، وهو غير واثق من أيّها ، هذه البيوت الثلاثة التى شهدت علاقته بعزّة المفقودة ، أهو بيت عمها ، أم بيت عزّة فى شارع مسرّة ، أم بيتهما معا فى شبرا الخيمة ؟ « لست واثقا من هذه الأخيرة ، (وهل أنت واثق من بيت شارع مسرة ؟) » (ص ٤٦) .

انقطاع الحدود الواصلة أو بتْر الخطوط الحادة ، وحلول نقاط التفريغ وعلامات الاستفهام وفجوات التساؤل محلّها ، لا ينطبق فقط على الأماكن أو المواقع ــ عدا التاريخية ــ بل يمتد إلى كلّ شخوص العمل : هل هى ماجدة فكرى أم بنت أخرى ؟ هل هى عزّة الزوجة أم ذات الرائحة البرتقالية التى هى نظيرتها ونقيضتها ، هل هى أيضا ماجدة فكرى زميلة النضال الثورى ، أَم هى كذلك سناء ، أَمْ دليلته البيضاء ذات الفستان البنفسجى ؟ فى الرواية كلها تتكرر الأسئلةُ لا عن

الأماكن فحسب بل عن الشخوص ـ وأحيانا عن الأحداث ـ باستمرار ، ودون إجابة .

فهل نحن حقا بحاجة إلى جواب ؟

ولعلّ تقنية البَتْر هذه تتمثل بوضوح فى كيفية استخدام الكاتب للحوار ؛ لن تجد عنده حوارا متصلا آخذا بأسباب بعضه بعضا ، مفهوم المرجع ، أو حتى أحادى الدلالة ، على إيجازه دائما . جُمَل الحوار عنده مبتورة ومبتسرة ـ مثل طفله الثانى الذى ولد مبتسرا ، من عزّة زوجته الملتبسة تلك ـ وحقيقة الأمر أن جُمَله الحواريّة هو قد وصفها بحيث يجعلنا نتواطأ معه فى وصفها : « كنت أسمع حفيفاً قويا لأشجار لم أستطع رؤيتها » (ص ٢١) أو هو «صوت الأقدام البعيدة» .

وفى روايةٍ امتدت إلى ما يزيد عن مائة صفحة لم أجد الجُمَل الحوارية تتعدى نحو عشرين سطرا فى صفحات ١٣ و ٢٣ و ٣٢ جملة واحدة فى ٣٩ جملة واحدة أخرى فى ٤٦ ثم ٦٩ وحوار قصير هو أطولها مع ذلك فى ٨٦ و ٨٧ ، ثم فى ٩٨ . والمدهش ـ والدّال جدا ـ أن معظم هذه الجمل الحواريّة المبتورة إنّما تتأتى عن المرأة البرتقالية ، أو سناء ، أو حتى إحدى المرأتين الغامضتين المتآمرتين مع العجوز صاحب القِرَدة ، « اسنِدْ ضهر العيّل بإيدك » أحريصةً هى على سلامة الطفلة وهى التى تسعى إلى دمار أبيها ؟ المرأة الأنثى الولود المرضع الخصيب أو حتى المدمّرة ، أهى صاحبة الكلمة الأولى ، والأخيرة ؟

ولكن نجوى الراوية لنفسه ولبنته ولمرأته الواحدة المتكثّرة هى ما يكوِّن معظم النسيج الحواريّ والسردى فى الرواية ، دعك من أن هذا هو المستوى الثانى للنجوى ، إذ إن المستوى الأول ـ بطبيعة الحال ـ هو نجواه المتصلة لنا ، بَوْحُه للقارىء ، إفضاؤه بالرواية كلها بصوته هو ، من الأوّل للآخِر ؛ فكأن هذا الحوار بين الراوى والقارىء هو الذى يجُبُّ ويعطِّل كل حوار آخر ، ولنا أن نسأل ـ نحن أيضا ـ أهو حقاً حوار من جانب واحد ؟ أهو ـ هذا الكاتب الراوى ـ أهو وحده الذى يتكلم ويحكى ويصف ويصمت ويبتر الكلام والوصف والإفضاء ، أم أننا فى كل مرة نُقيم معه فِعْلاً حواريّا فعّالاً ، نردّ ونسأل ونسهِم فى وصل ما انقطع وإكمال ما ابتُسِر ؟

من المشاهد التى قد تبدو ناتئةً ومقتحمةً وإضافيةً أو حشويةً لا صلة لها بمجرى الرواية قبله أو بعده للقارىء الذى تقولبت حساسيته على أنماط معينة من الكتابة التقليدية ، مشهد « التعديد » ، والنسوة اللاتى يجدهن الراوى فى بحثه عن بيت عمّ عزّة أو عن بيت آدم البروجى ـ صديقه الذى آواه من ملاحقة البوليس أيام زمان ـ ونص العديد الطويل الذى يورده الراوى حرفياً ـ ونتذكر مرة أخرى أن الكلام هنا إنما يأتى على لسان هؤلاء النسوة « مشقوقات الصدور أثداؤهن تتأرجح وتطلّ وتختفى ، وهن يعدّدن » ـ فهل هو حقا مشهد مُضاف لا وظيفة له فنيّا أى روائيّا ؟ بينما نحن لا نعرف من الميّت . إلا أوصاف الرثاء ، ولا نعرف لماذا الموت وما علاقته بأىّ أحدٍ فى الرواية ، فهل أحتاجُ حقا إلى الرّد ؟ وخاصة عندما نتذكّر أنّ الرواية كلها ـ مع عبق رائحة البرتقال المنقِذة ـ إنما هى مرثيةٌ واحدة متصلة لفقدانٍ متكررٍ على مستويات عدة ؟

فإذا كان من تقنيات هذا الكاتب : التكرار ، والحياد المخادِع ـ بأحسن المعانى ـ فى وضع الواقعة أمامنا دون تفسير ، وتقنية البَتْر ، وعدم التحدد ، والحوار المقطوع ، فإنّ من الشائق أن نجد عنده شفرتيْن شديدتىْ الوضوح دون أن تكونا صاحبتين أو ضاربتىْ السُّفُور ، أو هما على الأصح شفرةٌ واحدة ثنائية الجانب .

ومنذ « النجوم العالية » نجد أن العُلُوّ ـ كما هو متاحٌ وقريب المتناول ـ ضريبُ السموّ وصِنْو الجمال ، ودلالة الخلوص من خَبْث الأرض الدُنيا وآثامها .

فالمرأة الجميلة البرتقالية هى المرأة العالية ، وأسرَّة الحب مرتفعة (ص ٣٣) وهو قد قضى خمسة أشهر مع امرأته وبنته فى تلك الحجرات عالية السقوف ، ودرجات السلالم عالية ، « فرحت بالسقف العالى والفراش العالى » (ص ٣٨) « وكان جسمها عاليا خمريا وثيرا » (ص ٣٩) .

ومن الحتمىّ طبعا أن يكون النزول ـ بالمعنى الحرفىّ ـ هو السقوط والتدنى والهبوط إلى أنواع وصنوف الجحيم الأرضى . وهو ينزل السلالم دائما فى حميّا المطاردة ، ولا تكاد تبدو نهاية لهذا

النزول فى هربه من العجوز صاحب المرأتين والقِردَة الخمسة ــ الذى سوف يقتله الراوى فى الآخِر ــ كما أنه ينزل إلى السجن ، معصوب العينين ، وينزل إلى التعذيب ، وينـزل فى الفندق الغريب ، وهكذا . . فإنّ كل نزولٍ له أدنى أهمية فى الرواية إنما هو تحقق لبلاءٍ أو هرب منه أو نذير به .

ومن شفراته الأخرى المثيرة للاهتمام مـا قد يجـوز لى أن أسميه شفرة **الأقنعة** أو النقوش .

زهـور عبّاد الشمس أو الـطيور الـزرقاء شفـرةٌ مفصِحة لا حاجة بنا للإفاضة فى دلالتها على الحرية والانطلاق أو النزوع نحو النور .

ولكن انظر المشهد الذى قد يبدو نائتـاًــ وغير ضـروري ايضـا ــ فى مستوى مـألوف ومبتـذَل من مستويـات التلقى ، مشهد العجوز الذى تدعك المرأة ظهره باللوفة ، يراها الراوى من فرجة الباب . (خلِّ بالَك من البـتر المتضمن والانقطاع المتضمَّن فى «الفرجة» الضيقة لا فى اتساع النظر على مصراعيه) . ولكن المهم هنا أن الراوى يرى المشهد فى المراة لا مباشـرةً ، ويرى وجه المرأة كأنه قناع ، ويرى منديلها الملون كأنه نقش جذاب وخدّاع ، هذه المرأة التى تُعطى لنا غريبةً مفـاجئة ثم حميمة منتظرة ومحبة ، متنكرة فى زى مـدرسى من غير ألـوان إلا الكُحل :

« اكتشفتُ أن ثـوبها قصـير وجسمهـا عـالٍ وأنّ سـاقيهـا الخمريتين تبـرقان تحت ثـوبها الأسـود ، . . وجهها الحقيقى يختفى تحت ألوان ثقيلة ، وكانت ترتدى منـديل رأس أبيض تغطّى به شعرها الأسود النافر على جبهتهـا السوداء ، مختلطا بحواف المنديل المطرَّزة بكل ألوان الطيف » .

والمرأتان البَلَدِى على العربة الكارّو أولاهمـا بملايـة لفّ ، والثانية بجلباب أسود طويل ، تظهران مرةً أخرى فى عـرض الأزياء فى الفندق الفخم غير المسمى (نحن نعرف فـوراً أنه مـاريوت) ولكنهـا هـذه المـرة فى فسـاتـين السهـرة الـطويلة متربّصتين ، خطرتين . المرأة الأخرى التى يسميها مرّة « ذات الفستان البنفسجى » ومرّة أخرى « دليلتى البيضاء » هـل هما امرأة واحدة بذاتها ؟ هل فى هذا العالم شىءٌ أو شخص واحد متعيِّن بذاتـه ــ اللهم إلاّ قبّة الغـورى ، ومسجد عمـرو بن العاص ، والكنيسة المعلّقة ، وما يجرى فى سياقها ؟ **الأقنعة** الأزياء الملابس (بما فى ذلك سترة الراوى السـوداء) نسائيـةً ورجاليةٌ ، لا تأتى قطّ اعتباطاً أو لمجرّد الرصد الظاهرى الموهِم بالمصداقية ، بل هى مقوِّمات لعلها أساسيّة ، « كان قميص نومها أبيض مغبشا بزهرات ضئيلة حمراء وزرقاء ، وكان مطرزا حـول صدرهـا وكتفيها العـاريتين بشـرائط دانتيـل بـاهتـة » (ص ٣٩) . فلعلّهـا قد تشـارف الفيتشيّة دون أن تقـع فى مهواها ، كـما هو الشـأن ، على فكـرة ، بما يحـدث فى عالمى الروائى الذى يختلف أشد الاختلاف عن هذا العالم ، وإن كان هذا العالم قد يقاربه فى القليل من مواقع التماسّ ، لغة أو رؤ يةً على السواء .

* * *

لعلنا من خلال الطواف بملامح « رائحة البرتقال » لمحمود الوردانى قد نستشف ما أسميه بـ « تناقُض النظائر » أو « تناظُر النقائض » ، على السواء ، باعتباره قيمة روائية أساسية هنا : الطفلة التى قد تكون ذكراً أو طفلة ، وهى مولودة ، ولكنهـا (هذا الطفل . . !) لم تولد بعد ، المرأة ذات الوجوه المتعددة الواحدة المتناقضة وغير المحدَّدة ــ مهما كانت حِسِّيتها وواقعيتها ملموسةً وحية : عزة الزوجة ، امرأة العجوز التى تدعك ظهره فى الطست ، البرتقالية المحبوبة ، مريم بنت عم آدم البروجى التى تتسلل إلى فراش الراوى لتنام معه ــ وتضيف عبئاً جديداً إلى حس بالإثم أساسىٍ عنده ــ سناء الدليلة البيضاء ، ماجدة فكـرى ، كلهنّ يتبـادلْن المـواقـع والأحـداث ، يتمـاثلن ويتفارقن ، يجدهنّ دائما عند الحاجة يتلقفن منه وديعة الأمل والبشـارة لكى ينقذنها من الـدمار ، أمـا إذا اختفت ــ هـذه البرتقالية متعددة الأقنعة ــ فلابد للأمل أن يموت .

ولكن هـذه الواحـدة المتعددة إنّمـا يقتـرن فيهـا العشق ، والخصب ، هى الملاذ ومحط الحب الجسدى ــ والـروحى إذا شئت ــ وهى المرضِع ، وينبوع الحياة .

هاتان الخصيصتان الأنثويتان المقوِّمتان ــ من وراء الأقنعة ومع خلع الأقنعة ــ لا تقلّ إحداهما عن الأخرى فى الدلالة أو فى الأهمية الروائية . « هذه الطالعة التى فشلتُ فى التقاط اسمها وهى تحملنى على جسمها الفاره » و « حرارة جسمها السخى

العذب تسرى إلىّ عبر ركبتها الملتصقة بساقى ، والبنت قابضةً بفمها على الحلَمة البُنية المحترقة تخمش بأظافرها وتمتصّ مجنونة تشهق بين الفينة والأخرى وتسعل » (ص ٣٩) .

* * *

حِسُّ الفقدان ، كما أسلفت ، ــ فضلا عن التيه ــ مخامِر بل مسيطر ، بل هو أحد المقوّمات الرئيسية فى هذا العالم الروائى : « دليلتى البيضاء لم أكد آنس إليها حتى اختفت مثلما اختفت الخمريّة ذات الشفتين الساحرتين والفم المتلألىء ، ومثلما فقدتُ حجرتى الأولى » (ص ٦٤) ومثلما سوف تختفى رائحة البرتقال فى المشهد الأخير ــ وليس ثم « أخير » فى هذا العمل ــ : « شممتُ الهواء ورحت أتلفت غير أن الرائحة غابت ثانية » (ص ١٠٩) .

بل إن محمود الوردانى يقدّم لنا هذه الرواية ، باعتبارها ، فى جوهرها رواية الفقدان : عزة تفقد طفلتها الأولى (ص ١٢) ثم طفلها الميتسر . وهو يدرك أن هذا سوف يعنى أن « أفتقد ــ مرة أخرى ــ كلَّ الذين تعرفت عليهم : سناء ودليلتى البيضاء وتلك التى شاركتُها شهوراً فى الشقة الضيقة الرطبة (مَنْ هى على التحديد ؟) والآخرون الذين زاملنى بعضهم فى السجون » (ص ٨١) .

بعد أن فَقَدَ عزة ــ على إثر صراع جسمى ومعاشى مرير ، وبعد أن فقد تلك التى داهمته برودةٌ ثلجية فى لحظة ذروة الحرارة والتقارب معها ، « أستأنفت بحثى عن الحقيبة التى كانت متدليةً من كتف الجميلة التى فقدتُها ، مثلما فقدتُ الغورية منذ قليل ، بل ومن قبل لَما فقدتُها فى مارِ جرجس » . . قبل أن أفقدك ، وأفقد قدرتى على الصمود لهذا التيه وهذه الفخاخ المنصوبة دوما » .

الراوى فى النهاية يفقد طفلته التى يسميها ــ وهى ميتة ــ اسماً لا تخفى فحواه « فردوس » .

فما الفردوس المفقود ؟ أعلى هذا الضوء نفهم مشهد المؤتمر الملتبس فى الفندق احتفاءً بالانتفاضة فى فلسطين ؟ ونعرف معنى ظهور كهلين ملتحيينْ من حاخامات اليهود ؟ هكذا فجأة ، من غير « ضرورة » واضحة ؟ وندرك ضرورة الاسترجاع الروائى ــ والذى يتجاوز الروائى ــ للعمل الوطنى والثورى ؟ وهى مساحات روائية تبدو منبتّة الصلة تماما بمجرى السرديّة الظاهرية الأولى : سرديّة الراوى الذى يهرب بطفلته من مطاردين لا نعرف مَن هم ، ولا حتى لماذا يطاردونه ؟

أهو الوطنُ المفقود ؟ أم هى الهُوية المفقودة ؟

نعم ، هذه الرواية كلها مرثيةٌ للفقدان .

* * *

لست أتصور إلاّ أنّ هناك علاقة وثيقة بين قيمتين روائيتين تُعمِلان عملاً أساسيا فى هذه الرواية . هما أولاً : الحسّ بالإثم ، ثم : المتاهة أو التّيه .

وكأن **الحِسّ بالإثم** الرازح الذى لا يريم هو الذى يوقع الراوى فى أسْر هذه الشبكة المتعانقة الخيوط من المسالك التى لا مسلك منها وهذه الممرات التى لا ممرّ منها ، كأنه هو ــ ذلك الإثم الملاصِق للذات ــ هو الذى يسدّ عليه الطرق والشوارع والساحات ، يُعمِّيها ويُبْهِمُها ولكنه يحركها دوماً . فهى ليست مجرد أمكنة متشابكة مغلقة بل هى أساسا متربصة مترصدة ؛ هى أيضا تشارك فى عملية المطاردة ، والتعقب والملاحقة ، كأنها كائنات حية أخطبوطيّة بألف ذراع ومحاصِرة خانقة « انحرفنا إلى زنقة ضيقة أفضت بنا إلى سكة أخرى دون أن تنقطع الأصوات (أصوات الأقدام البعيدة المطارِدة) . . كرهت أن أقضى وقتى راكضا : تُسلمنى الشوارع للشوارع والحوارى للسكك الضيّقة دون أن أتمكن من الركون للهدوء » . . (ص ٣٣) وحتى لو افترضنا أنّ عبارة « تسلمنى الشوارع للشوارع » قالبيّة ومأخوذةً من الرصيد العام فإنها تصوّر « **فِعْلا** » تقوم به هذه الشوارع التى هى ليست مجرد موضع بل هى « فعالية » وطاقة .

وهو إذ يغادر بيت الدرب الأحمر وبعد أن تنام معه مريم الناحلة البيضاء ، بنت عم آدم البروجى ، « وكأن صوتها يشبه صوت كل الطيور : رفيع وحاد وجارح ورقيق يترقرق من داخلها ثم ينتقل من شفتيها وأطرافها ومسامّها » . . . « لحظتها داخلنى نوعٌ غائر من الإثم الذى لم أبرأ منه بالرغم من كل مامرّ بى » (ص ٣٣) ، هو الإثم نفسه الذى ظل يراوده لأنه ترك حجرته الأولى التى نتعرّف عليه فيها : « نظرت إليها فالتفتتْ

ورأيت وجهها للمرة الأولى : ها هو الشَرَك وقد تم إحكـامه جيدا ، وها أنا قد هويت بالفعل . لم تكنِ هي ولكن ربما كانت هي » (ص ٦٠) انـظر تـرابط وتـواشُـج القيَم الـروائية وتقنياتها . . . ، أو « بات إغلاق الباب أمراً مفهوماً ، وأضحى التضييق على ومطاردَتى ثم هروبى الدائم غير مقصور على من تعقبونى عند مغادرتى الحجرة المطلة على الخـلاء ، بل وعـلى آخـرين أيضـا لا أعـرف بـالضبط عـلاقتهم بـالأولـين » (ص ٨٤) .

لنضرب الآن صفحا ــ بالمناسبة ــ عن الخطأ اللغوى الفادح فى استخدام فعلى « بات » و « أضحى » وفقدان هذين الفعلين معناهما فى ممارسة معظم أدبائنا الشبان وغير الشبان .

وما دمنا قد مسسنا اللغة فأحب أن أحتفى بجمال ، ودقةِ لغةِ هذه الـرواية ، وشعـريتها الحقيقيـة أيضا . وهـل هناك انفصال فى النهاية بين هذه اللغة وما تتجسد به وتُجسده ؟ ، وإن كنت أتساءل حينا : ما الضرورة حقا للعاميّة فى « أشيل » بدل « أحمل » أو « أبصّ » بدلا من « أنـظر » أو « شفت » فى محل « رأيت » ؟

على أى حال ، المتاهة كما أسلفت تمتد حتى المقابر بشوارعها وممراتها واختلاط بيوتها بمقابرها (ص ١١٢) و « قلت أنه على الرغم من نجاحى المتكرر فى الإفلات من الكمائن والتدابير والشباك التى نُصِبتْ حولى . . . من المؤكد أننى لن أظل أدور بها (جثة طفلته) حتى تتحلل بين يدى » (ص ١١٣) .

القيمة الثالثة وثيقة الارتباط بهاتين القيمتين إن لم تكن وجها ثانيا لهما ، هى بالطبع تلك **المطارَدة** المتلاحِقة التى لا تهن والتى تتصل على طول الرواية وعـرضها : كـلابٌ تتبع الـراوى ، أشخاص غير مريحى الهيئة ، الدمدمة وصوت الأقدام وراءه ، أصوات جَلَبة وطلقات نار ، العجوز صاحب المرأتينْ والقِردَة الخمسـة الذى هـو رأس الملاحِقين والذى يقتله الـراوى فى الآخِر ــ وإنْ كان يصف هنا الفعلَ الحاسمَ الوحيد فى الرواية ، بعد ذلك ، بأنه كان مجرد « ثبات أمام العجوز فى نهاية الأمر » (ص ١١٣) وليس خلاصا منه ، وهو بهـذا التحديـد يلقى الشك أمام نفسه ــ وأمامنا طبعا ــ فى أنه حقا خَلَص منه ، أو حتى تخلّص منه .

المشهـد الذى أظـل أشك فى مـدى انتمائـه لهذه العمليـة السرديّة الجوّانيّة ــ دعك من نشوزه عن السرد الظاهرىّ ، كما هو واضح ــ هو مشهد عرض الأزياء ، أو الديفليه ، أو جيش الهيفاوات . ومن الممكن بالطبع أن أتلمّس فيه معنىً اجتماعيًا وسياسيًا مباشرا تقريباً لحقبة الانفتاح الساداتيّة ، وأن أضع هذا الفندق ــ كما وضعه الكاتب فعلاً ــ فى مقابل السجن ، طرفاً ثانياً من طرفى معادَلة اجتماعية تظل قائمة وماثلة عبر العصور ولكنها أقوى حضورا فى تلك الحقبة المحدَّدة ؛ فهل هذا يبرِّر أن لهذه الانعطافة فى الرواية ــ أو الانحرافة ــ كلّ تلك المساحة ، وأن تُحشَد لها كلّ هاته الهيفاوات بتفاصيل أجسامهن وثيابهن وتحركاتهن ؟

وفى مقابل ذلك تظل من المعانى المغلقة علىّ هاتـه القِرَدة « الخمسة » الصغيرة اللاتى يسوطهن العجوز ، ومع قوة هذا المشهد وفعاليته الانفعالية يظل سؤالى : طيّب لماذا خمسة ؟ بعض معانى الروائيين تظل مستعصيةً أبدا عند بعض قرائهم . كنت قد قرأت هذه الرواية مخطوطةً منذ فترة طويلة ؛ ومن المشاهِد التى ظلت عالقة بى لا تنزاح مشهد العجـوز وقِردَتـه وأصواتهم وصعودهم على السلّم . وظلّت شحنةُ هذا المشهد فى ذهنى أكبر بكثير مما تنقله فعلاً ، وكأنما دُهشتُ وسقط توقّعى عندما قرأته بعد ذلك فوجدته أقلّ صدمةً وأهون وقعا . لكنّ هذه انطباعات قارىء واحد ، تَعمُّقُها وتعقُّلها متاح وموجود ، لكنّ زلزلتها الأولى تظل قائمة ، موضوعياً ــ إن صح استخدام هذه الكلمة ــ أو يظل تحليلها النقدىّ ممكنا .

* * *

أريـد فى النهايـة أن أحتفى أيضـا بتقـابـلِ مـوسيقى كونترابنطى يُجيده محمود الوردانى ، وهو تقنية أصبحت مألوفة فى الرواية الحداثية ، ولكنها موفقة هنا أيضا توفيقا يضفى على العمل شعريةً وحنيناً خاصا ، **هو التقابل بين راهن السـرد** وماضيه ــ كلاهما راهنٌ وحاضرٌ وماثلٌ بقوة ــ بل ربمـا كانت فقرات الاسترجاع للماضى أقوى وأفعل روائيًا : التعرف على زوجته وحبّه لها ، العمل الثورىّ ، السجن والتعذيب والشحن السياسىّ ، تثير عندى نوعا من الحنين غريباً ، ومقلوبـا على وجهه ، لأنه حنين إلى زمن الإيمان والنضال والعمل ، نوعاً من

النوستالجيا للماضى ، كأنما تندرج فى سياق حلقـاتِ سلسلة الفقدان المتصل ، على أكثر من مستوى ، فى هذه الرواية .

ولذلك يظل سؤالى لماذا استخدام فقرات الفصل ، والتمييز بين الماضى والراهن ، أى طباعة فقرات الاسترجاع فى سطور أصغر حجما أى أقل عرضا ؟ كأن الكاتب أو الناشـر (لست أدرى) على غير ثقةٍ من ذكاء القارىء أو من حِسّه ؟ وعلى أىّ حال فإن هذا التغيير فى الشكل الطباعى لا يعنى أنه نابعٌ من تغيـير فى التلقى ، أو حتى فى الحِسّ ، إذ إن بعض فقـرات استرجاع الماضى ــ هذه المطبوعـة بشكل مغـاير ــ لا يمكن فصلها عن راهن السرد الجارى . ليس الماضى أقل ، وليس مختلفاً على أى حال ، عن الراهن .

* * *

لا يفوتنى أن أشير الى مقدرة محمود الوردانى على السخرية الخـافتة والتهكّم المضمـر ، ويكفى هنا أن أشير إلى مشهـد القبض على الراوى وعَزة ، ونقلهما من الواحات ، وحوارهما مع الرائد المكلّف بهما ، أو مشهد المؤتمر وآلات الترجمة ذات الوشيش غير المفهوم أى ذات الأثر المحبوط الضائع سدى . .

هذه الرواية القوية تُقيم لنا ما ألمحت إليه من هذا العالم الفانتازى فى صميمه ، اللاواقعى فى تركيبته ، الواقع خارج « الواقع » . هو تأويلٌ للواقع ، يضىء الواقع ، ويجاوزه ، له مظهر الواقع الدقيق المفصّل أحيـانا تفصيـلاً صاحيـا شديـد اليقظة ، ونسرى فيه كل كابوسية الواقع ، بهدوء ، دون أدنى صخب أو افتعال للتهويل . عالم يُعطَى لنا بمقـاييس مختلة ، كأنما هى مسلّم بها ، مع أنها منكورة ومدحوضة ، « وكان ثم خطأ فى المنظور جعل العلاقة بين رأس المرأة ووجه الرجل ، مختلة تماما (ص ١٧) فكأن العلاقات هنا ليست غائمة وغير محدَّدة فقط ، بل هى بالفعل مختلّة . هذا العالم الذى يقوم على قيم تهز القلب ، منها الخوف من قمع يهدِّد باستمرار ، والهرب منه بل الثباتُ أمامه ، ومنها الحرص على الأمـل الطفْـل ، والحياطةُ عليه وتحريزُه بكل ما يسعه الجهـد ، بكل مـا تسعه الطاقة ، تحريزُه واحتضانُه باستمرار إلى الصدر ، وحتى لو مات فإنه يظلّ « فردوسا » مفقودا ــ ومن ثَمّ منشـوداً باستمـرار ، ومنها أخيرا افتقادُ الحب ــ على سَعَـة الحب ــ أو على الأقـل مراوغتُه وإفلاته ، وإنْ كان فى تحققه بهجةٌ غير منسيّة وغير قابلة للنسيان .

مصرية التشكيل وقومية الرؤيـــة

فى ديوان «طائر الشمس» للشاعر محمد مهران السيد

دراسة نصية

على البطل

ولدتنى أمى خارج أسوار النعمة
لفظتنى ، صوتا من أصوات النقمة
ألقتنى الأمية كالحد الفاصل . . بين الفجر وبين العتمة
وكبرت فقال الشيخ الأعمى : اتبعنى لا تسألنى ،
فعصيته
وأتانى جنىّ الرفض . . بكأس النار . . فأحببته !!
فأنا ابن الأسئلة الجارحة المصلوبة من أيام أبى ذر
فإذا قالوا : منبت ، وابن زناة
. . . يكفينى أنى ابنك يا مصر



الما قبل :

حين تتكامل تجربة شاعر ــ فى ديوان يصدر متوجا لمسيرة طويلة من الإبداع بالكلمة الشاعرة . والكلمة المناضلة على سواء ــ فإن دارس الشعر يكون أمامها فى لحظة نادرة من ثراء مادته الدراسية ، تقارب لحظة الكشف الصوفى التى لا تكاد تنال إلا بالمجاهدة الشاقة والعناء الطويل .

أعترف أننى أحب محمد مهران السيد فى تجربتيه العسيرتين : الشعر والنضال الوطنى ؛ ولكن شرف الكلمة ــ إذ ينحى المشاعر جانبا ــ يقتضينى أن أكون حريصا ــ ما وسعنى الجهد ــ فى الوقوف من نصوص الشعر التى أينعت فى حديقته الأخيرة : «طائر الشمس» (الذى صدر ضمن سلسلة (أصوات أدبية) التى تنشرها الهيئة العامة لقصور الثقافة فى أكتوبر ١٩٩١) موقف الدارس لا موقف المحب ، بما يفترضه موقف الدارس من تجرد ، وربما قسوة .

يتقدم محمد مهران شعراء الصف الثانى من جيل رواد الشعر الحر ، ولقد كان الشعر لديه لسانا لقضية ناضل من أجلها وسجن ــ كغيره من شرفاء العصر ــ لإيمانه بها ، إلا أنه لم يتقاض ثمن سجنه ، أو إيمانه ، أو نضاله : ظل لسان حاله

يقول « رَبِّ : السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ » وظل خارج الصف دائما : فى صهد الشمس ، لا ظلال الغرف المكيفة الهواء ، لأنه ظل أمينا على الأصول :

شيخى : الوالد ، والحضرة كانت : نجعى ، وقناديل الليل : صبايا — ما عشن — ووردى : قمرٌ لا يعرف شيئا عن وجع العشاق ، ولا يدرى أن الأنثى كالقدر تفور ، ولا تلبث إلا أن تتبدد !!

عاتبنى ما شئت ، فما . . أبأسنى ، إذ أخلفت المولد !

اعذرنى ، فأنا لم أحفظ إلا أن : الناس كأسنان المشط

ولم أقرأ فى الكتّاب سوى الجزء الخاص بأن تحشرنى — فضلا منك — بزمرة أمى الأسيانة ، والمأخوذة بالثأر المبهر .

*

من بين يدى عريفى الأعمى . . خرج الشاعر والشعر

من بين شقوق الجدران اللبنية قام

أوقفه فى شمس «بئونة» من فى يده الأمر

سار قليلا . . وتردى فى الأوهام

من ذاك الحين يجاهد . . حتى لا تتسرب من بين أصابعه الأحلام

* * *

لقد ظل محمد مهران يتبع خطى أبى ذر : قناعه ، أو صورته التاريخية المكينة . إنه المنبوذ التاريخى ، ابن السوداء :

أبا ذر . . ما عاد شىء بمأمن

وشارات قومى حديث معاد ، ولحن يدندن

أتيتك ، والقيظ قاس يدخن

وكل العشيرة ، خلف الظهور تدجن . . .

نهيم كما كنت يوما تهيم ، على وجهك الحر : نور الخدود

وعف الوصايا ، وغيرة صحب النبى ، وزهد الأوائل

ومتهما بالقلاقل !!!

وخلفك صاحب ربع السحاب ، وكل القوافل

كلاب يزيد تسد عليك البراح ، ومازال فينا يزيد ، وسيل النباح

برج الثغور ، ويغرى بنسلك أقلامه والصحف

كانت أمى سوداء النجع ، وكانت مغرورة .

كانت ببساطتها تنضح أحلاما ، ما ارتفعت عن قامتها يوما .

كانت يا شيخى جد قصيرة !

* * *

وإذا كنا نقول إنه من متقدمى الصف الثانى ، فإن شعره لم يقعد به عن الصدارة الفنية ضمن شعراء الصف الأول ، ولكن الذى قعد به عن مواكبة التصدر «الإعلامى» كان الشأن السياسى : فهو لا يجيد السير فى الركاب . لنقل إنه لا يجيد إجراءات «المقايضة» ، مع أنها أقدم ما مارسه الإنسان فى التجارة ؛ وما يزال المقايضون مواطنين صالحين فى الماضى والحاضر ، وإلى يوم الدين السلطة لصلاح المواطن : ذلك لأن هذه المقاييس تتغير من عهد لآخر ، ومن مناخ لآخر ، والفتى مهران ليست لديه مهارة ملاحظة تغير المقاييس هذه ، وليس لديه الاستعداد الفطرى لمثل هذه المتابعة ، فظل موقعه خارج الصف دائما : فى صهد الشمس . فإذا قرأنا شعر مهران ضمن قراءة السياق الشعرى لعصره مرحلة مرحلة ، فلن نجده أقل فى مستواه الفنى عن مجاورة شعر الرواد : البياتى ونازك والسياب وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ، إذا تجاوزنا عن أمر مهم ، وهو أن شعر مهران شعر الموضوع الواحد أو القصيدة الواحدة : قصيدة الهم الوطنى العام . وأتردد — لعمرى — أهو عيب أم ميزة لشعر مهران ، فحتى فى مسرحيتيه : «الحربة والسهم» ، و«حكاية من وادى الملح» ، يسطع الهم العام ، أو الشأن السياسى المعارض سطوعا لا تخطئه العين ، على الرغم من مستوى الجودة الفنية التى يبلغها فى مسرحه الشعرى بصورة مميزة .

وهذه الدراسة ، وإن تعرضت لبحث «مادة» تقع أساسا فى جانب المضمون ، سوف لن تغفل الجانب الآخر الذى لا تتكامل حدود «الشعرية» إلا به : وهو القيم الجمالية للشكل ؛ التى تبلغ فى هذا الديوان — من اهتمام محمد مهران — ما لم تبلغه فى دواوينه السابقة . وهذا ما يجعل «طائر الشمس» علامة فارقة فى مسيرة الشاعر الفنية ، يبلغ بها حداً كبيرا من تحقيق ما تريده من كمال الشعر : صياغة ورسالة .

١

على مستوى البوح المباشر : مستوى البنية السطحية للنص الشعرى مثلما هو الشأن على المستوى العميق الذى يتأسس فيه تواشج الصوت والدلالة فى المفردة ، وتتخلق منه التراكيب اللغوية التى يعبر بها الشاعر ، أو يمارس من خلالها «طقوسية» النص الشعرى ؛ تسطع مصرية «مواجيد» محمد مهران السيد فى ديوانه الأخير صدورا : «طائر الشمس» ، سطوعا يقتحم العين ، فليس يقتصر وضوح الصوت ــ فى هذا الديوان ــ على قضايا المضمون فحسب ، كما هو شأن شعر مهران فى دواوينه السابقة ؛ ولكن رسوخ قيم كثيرة من جماليات الشكل الفنى ــ وبصفة خاصة : تأسيس لغة تمارس طقوساً صوفية ذات رنّة شجن مصرى صميم ــ أمر يجب أن يلفت نظر الدارس لشعره ، والباحث فى تطور أدواته الفنية والتعبيرية .

فإذا كان ذلك كذلك ، فبحسبنا الآن أن نشير ــ مجرد إشارة ــ إلى الأسطر التى صدرنا بها الدراسة ، نموذجا لسيطرة الانتماء المصرى على وعى الشاعر منذ طبقة السطح ؛ ثم نفرغ لتناول مظاهر هذه السيطرة فى الطبقات الأكثر عمقا : فى مستويات تخلق اللفظ المفرد ، وتشكل التركيب الشعرى ؛ وتكوين الصورة الفنية . على أن نعود إلى الحديث عن مستوى التعبير المباشر : مشروعيته ، وقيمته الفنية : بعد ذلك .

٢

لعل أول ما يلفت نظر الدارس من ظواهر لغوية فى ديوان «طائر الشمس» ورود مجموعة كبيرة من المفردات تحمل ميسم «الشعبية» ولا نقول العامية ؛ لأن حرص مهران على الفصحى : فضلا عن كونه سمة فنية مميزة لديه ، هو جزء من منظومة فكرية ، أو إن شئنا عقدية ؛ ترى وحدة الأمة العربية لا على أساس عرقى قومى أو سمات عنصرية ؛ ولكن على أساس أن معاناة فقرائهم ، والعمل على بناء مستقبلهم من العوامل الأساسية ، التى تجعل الوحدة ضمانة للحياة الآتية ، وليست مطلبا عاطفيا أو مناسبة للحديث الحماسى المجرد .

من هنا ساغ له أن يُحمِل بعض المفردات «الشعبية المصرية» إلى شعر يتضمن الهم القومى : حيث وحدة هذا الهم تؤدى إلى التقارب فى اللغة ؛ بل لعلها أميل إلى تأسيس لغة واحدة للفقراء ، ربما ليست فى المفردات بذاتها ، ولكن فى منطقة أكثر عمقا : منطقة الحاجة ؛ المنطقة التى عندها تسمى الأشياء بألفاظ اللغة ؛ لذلك فسوف تكون هذه المفردات موصلة لما تحمله من شحنة المشاعر ، وإن لم تؤد إشاريتها إلى المرجع ذاته .

ولهذه المفردات مسارات متعددة فى شعر مهران ، تضمن لها : أن تظل متمتعة بهويتها الشعبية وإقليميتها المصرية ، من جهة ، وأن تترفع عن الابتذال وترتفع إلى مستوى الفصيح ، من ناحية ثانية . ونستطيع أن نحدد مسارات هذه المفردات بأربعة سياقات ــ على سبيل التحديد ــ هى :

١ ــ كلمات فصيحة فى أساسها ، طورت العامية دلالتها ذاتها ، أو غيرت هذه الدلالة .

٢ ــ كلمات فصيحة تستخدمها العامية بدلالتها الفصيحة نفسها . ولكن سياق استخدامها قد يطور لها بعض ظلال دلالية لم تكن فيها من قبل .

٣ ــ كلمات قد تأسست عامية محضة ، وإن كانت منحوتة من كلمات فصحى فى الأصل .

٤ ــ كلمات مصرية قديمة احتفظت بها العامية المصرية ، وشاع بعضها حتى فى عاميات عربية أخرى .

ربما كان لمفردات مثل : «دودة ، وهباب ، ونجع ، وكانون ، ومقرف ، والحضرة . . . الخ ، أصول فصيحة فى الأساس ، إلا أنها تأتى إلى شعر محمد مهران من خلال حياتها الشعبية فى الأساس : إما لأنها تنبع من عمق التعبير الشعبى الدارج ، ثم تأخذ مسيرتها نحو مستوى التفصيح ، لا من خلال إرجاعها إلى أصلها الفصيح ولكن فى صورة جديدة على مستوى التركيب الذى يضعها فيه الشاعر ، أو وضعتها فيه العامية أصلا . فمفردة «دودة» التى يستخدمها بدلالتها العامية تماما ؛ ترتفع إلى مستوى الفصحى ، وتتخلص من الابتذال ــ وإن لم تتخلص من الإيلام ــ حين يضعها الشاعر فى مثل هذا التركيب : «دودة فى مراعى الإماء» ؛ على الرغم من الكناية المكشوفة فى لفظة «مراعى» والتى لا يدركها إلا من ينتبه إلى الدلالة العامية فى دودة.ويمكننا تبين ذلك المسار فى كثير من المفردات مثل :

الكانون : فى الفصحى والعامية معا : موقد النار ، أو المصطلى .

الجوار : المناطق المجاورة .

الصبايا : الشابات الصغيرات . وثم ظل دلالى فى لفظة

«صبى» تخالف به العامية الفصحى : فهى فى الفصحى تعنى الصغير دون البلوغ أما فى العامية فيقصد بها «صفة» الفتوة والشباب ، فإذا قيل فى العامية : «فلان فى الستين ولكنه ما يزال (صبى) فإن المقصود بها مظهر الشباب وفتاء السن ؛ أما « ماتزال فيه صبوة» الفصحى فيقصد بها سورة الحداثة وجهلها . فالمدى الزمنى لها فى العامية أوسع كثيرا منه فى الفصحى . وعلى ذلك فإن اللفظة الفصيحة «صبايا» تشير إلى سن أكثر بكورا من العامية : ففى الفصحى لا تتعدى الدلالة سن العاشرة ، بينما تتخطاها العامية بكثير .

البراح : الفسيح من الأرض

وِرْد : فى الفصيح : غشيان الماء ، وقد صار مصطلحا صوفيا بمعنى مجموعة أذكار وأدعية وتمجيدات يتلوها المتصوفة ؛ وهى تختلف من درجة لأخرى فى « السلوك » .

سميات : فى العامية : السموم

الوالع فى العامية : المشتعل ، وفى الفصيح : المغرى بعمل أو المدله بشخص .

المقرف : فى الفصيح : الهجين من الحيوان ، وفى العامية : المثير للاشمئزاز .

الحضرة : فى حضرة فلان أى بمحضره ، وفى العامية : مجلس الذكر الصوفى .

المولد : الميلاد ، وفى العامية : احتفال للمتصوفة ــ ولعامة الشعب ــ لتكريم ذكرى شخصية دينية ، وليس بالضرورة أن تكون فى ذكرى ميلاده بالتحديد ، فقد تكون فى ذكرى وفاته .

أجرنى : فى الفصيح طلب حماية شخص أو قبيلة . وفى العامية : استنجاد بشخصية دينية متوفاة .

الهباب : فى الفصيح : النشاط ، «لسان العرب» ؛ قال ــ فى المعلقة ــ لبيد يصف ناقته :

فلها هباب فى الزمام ، كأنها   صهباء راح مع الجنوب جهامها

يقال هبت الريح . وهب من نومه . أما فى العامية : فالهباب هو «السناج» الناتج عن اشتعال النار ولهذا ساغ فى العامية أن تضاف إلى الكانون ، والفرن .

أما المسار الثانى فتسير فيه المفردة من الفصحى نحو العامية المصرية من خلال طريق معاكس : أى يحملها التركيب ـ برغم فصاحته الشكلانية ــ نحو الدلالة العامية ، لتفجير بصورة من مجمل النص : تحمل شحنة المشاعر الشعبية ، ولكنها ــ فى الوقت ذاته ــ لا يرفضها مناخ الفصحى الذى تتواشج معه ؛ ومثال ذلك كلمة «كانون» الفصيحة ــ التى تؤدى الدلالة نفسها فى العامية ــ فتأخذُ نكهتها العامية تماما عندما تضايف العامية بينها وبين مفردة فصيحة أخرى هى : «هباب» من حقل دلالى غير الذى تأتى فيه «كانون» ليصير التعبير كله عاميا محضا ، من خلال الدلالة الشعبية التى جمعت بينهما ، إلا أنه يحمل روح الفصحى فى مفردتيه جميعا . وتنتمى إلى ذلك المسار مفردات مثل : السعف الناشف ، الشراب المغذى ، البراح ، المجدولين ، الوِرْد ، الحضرة ، المولد ، صبر أيوب ، ياجد حسين .. الخ .

أو أن تكون كلمة قد نحتتها العامية من الفصحى ، فى أساسها ، أو ذات أصول من اللغة المصرية القديمة ــ بقيت فى لغة الحديث العامى ــ ولكن الشاعر يؤسس منها ــ بالتعريب ــ مدخلا مصرىَّ المشاعر لا ترفضه الفصحى أيضا . والمساران الأخيران يمكن الجمع بينهما فى سياق واحد ، من حيث إن آلية مطالعهما واحدة : إذ تقترضهما العامية من إحدى سالفتيها : العربية الفصحى أو المصرية القديمة ؛ فتنحت من الأولى ؛ أو تعرب من الثانية ــ بطريقتها الخاصة ــ مثل الكلمات :

المواجع : ــ فى اللغة العامية المصرية ــ الأوجاع المعنوية ، لا العضوية .

القرف : منحوتة فى العامية لمعنى إثارة الاشمئزاز ، أو المضايقة .

بئونة : اسم قبطى للشهر الذى تشتد فيه الحرارة صيفا حتى ليضرب مثلا لشدة الحرارة ، والفلاحون المصريون ــ المسلمون والمسيحيون على سواء ــ يستخدمون الأسماء القبطية للشهور فى توقيت مواسم الزراعة فالسنة القبطية شمسية ، أى زراعية أساسا .

الدميرة :فيضان النيل ، وكان يمثل شرا لابد منه للفلاحين ــ قبل إنشاء السد العالى ــ إذ كان يغرق أكواخهم اللبنية ويهدم معظمها ، بل يهدد حياتهم ومواشيهم تهديدا كبيرا : ومنها تأسس لدى الروح المصرية رؤية الخير العاقب ، من خلال الشر الواقع .

مصطبة : مرتفع يبنى إلى جوار حائط المنزل : يقوى الجدار : ويستخدم للجلوس فى آصال وأمسيات الصيف عادة .

وعلى مستوى التراكيب اللغوية ينتشل محمد مهران تعبيرات من عمق العامية المصرية ، ذات إيحاء شجن أحيانا أو معبرة عن السخرية المصرية الشهيرة أحيانا أخرى ؛ مما يجعل الحس المصرى ـ وهو سمة مميزة لشعره بعامة ـ هوية لازمة فى شعر هذا الديوان بشكل خاص ، ولننظر إلى مثل هذه العبارات :

* النجع «منكفىء عليه» ، يذيب فيه مرارة الصبار فى ليل المواجع .
* يطفو على السطح «شعر الصبايا»
* أتيتك ، والقيظ قاس «يدخن»
* صار الجسد الواهن «كالغربال»
* « هل هذا آخر صبر الشعب العربى » ، على مافيا التجار الأمراء الرؤساء ؟
* « فى يوم من ذات الأيام »
* أنحاز لأبناء عمومتى « المجدولين من السعف الناشف ، واللوف الأحمر »
* « يحك » فى صف الحجارة « ظهره »
* «يهشون الذباب ، فلا يحط على العسل»
* «يطقطق» حراسنا المفتدون «الأصابع»
* لم أرضع «سُميَّات» الإعلام المتهالك .

فسوف نتبين للوهلة الأولى هُويَّة التعبير المصرى الدلرج . وإن كان الشاعر قد استطاع أن يسلكه ـ بمهارة فنية عالية ـ فى إطاره الفصيح : الذى لا تشينه العامية ، ولا يعلو على مدارك «أبناء عمومته» ، فى القرى : المصرية أو العربية .

٣

لرنة الشجن فى الروح المصرية لون فنى خاص . هذا الشجن الذى يختار مطالعه عادة من خلال أطر روحية ، وإن لم يوافقها الفقه الدينى ـ وأعنى الإسلامى أساسا ـ إلا أن ممارسيها يعتقدون أنها الدين الحق ، أو على الأقل ، لا يلتفتون إلى اعتراضات أصحاب الفقه الدينى على ممارستهم . ولعل من أوضح هذه الأطر : التصوف ، الذى يضرب بجذوره فى قلب المصرى وروحه : تاريخيا ، واجتماعيا .

وليس يقتصر الأمر على التعبير الصوفى المباشر والمألوف ، فى ديوان محمد مهران ، فى عبارات من مثل : «يا شيخى العارف بالله أجرنى[إن كانت جملة«أجرنى»بذاتها تحمل شحنة خاصة من المشاعر لدى عامة المصريين ، إذ تمتزج فى أذهانهم بجملة أخرى هى « آجِرنى : بمعنى أتح لى فرصة لكسب أجر » ، يقولها المتقدم لحمل ناحية من نعش المتوفى ، للشخص الذى يحمل هذه الناحية ؛ وتمتزج بذلك مشاعر موقفين هما مختلطين ـ أصلا ـ منذ البداية : موقف التصوف وموقف الموت ؛ الأمر الذى يلح على ذهن الشاعر[1]] ؛ أو كلمات مثل « الحضرة » أو « الورد » ؛ أو حتى أسماء متصوفة كبار مثل الحلاج أو ذى النون المصرى : ولكنه يتوغل إلى أعماق الحس المصرى المتصوف ، فتجد «حالة من الوجد» تسيطر على إحساسه : ليست سخطا لما لم ينل ، أو ندما على ما أضيع ، ولكنها حالة من استعذاب الألم النبيل ، والرضى الروحانى السامى بكل ما كان :

هذا دمى ،
فتألقى ـ يا أم ـ فيه
إن كان بارا .. قربيه
أو : فاطرحيه .
هذا العناق .. سعيت مشتاقا إليه ، يخضنى .. وأذوب فيه

......

صعدت فى النهر العجوز ، أشقه .. فى زورق الشعر التعس
ناديته :
أقبل شقيق الروح ، وامنحنى مفاتيح القصائد ، من بيوت البوص ، بكرا لم تمس
فأتى يحمحم كالفرس ،
ما بين عينيها هلال النار ، والتوق المجنح ، والتضاد المفترس
فتبعته فى خرقة النساك منتشيا ، وسكران الرؤى ، ريان من هذا القبس
قد كان معراجى إلى خبط الحقيقة ، مشرع العينين ، لا ينسى ..
ولا يطأ الدنس[2] .

** أغرس أقدامى فى الضوء ، وأصدع للأمر .

....

أجهر بنشيدى ، وتحف طريقى الكلمات

نذرتنى أمى للخضر ،

ألبسنى شارات الريح ، وقال : اتبعنى[٣] .

* يا فاطمة الزهراء :

هذا ولد الموت المتلهف أينع للقطف ، وأزهر فيه نداء الأرض العطشى للضم ، وللدم ، وأحلام الأبناء .

ها هو ينزع ـ فى حبك ـ درع الحاجة للفرّ ، ليسقط منتصب القامة ـ بين الفهم الجارح للرؤيا ، وعذابات الفقراء .

لم يترجل يوما عن قدس وصاياك ، ولم ينظر أبدا لوراء .

فليرتفع الآن نشيدك فى القبر المجهول ـ لعلى أعرف أين أراك ، فيهدأ هذا الطائر فى صدرى الجمرى .

يملأ عينيه أخيرا ، من سمرتك الحريفة ، يغلق دفتر غربته ، ويعيد الشعر لأخوته الغرباء[٤] .

إن فاطمة الزهراء هنا تجمع بين ثلاثة أبعاد متمازجة :

١ ـ **النموذج الروحى الصوفى** : البتول ، أم الشهداء الذين يحلون فى مملكة الروح ـ التى تتأسس فى قلوب المتصوفة ، والفقراء عامة ، بالاختيار الحر ـ بديلا لملوك العالم الزمنى المفروضين على العالم قهرا .

٢ ـ **النموذج الأخلاقى العاطفى** : مصر أم الشهداء الذين يمثلون نماذج التضحية المجردة دون النظر إلى كسب مادى محتمل بل التضحية النبيلة المتحققة .

٣ ـ **النموذج الخاص الشخصى** : أمه فاطمة التى يتوحد عن طريقها بالنماذج النضالية العليا السابقة . والتى عن طريقها يتواصل «الآرشتايب» الذى يعيش فى وجدانه : حلقة بعد أخرى فى وحدة صوفية مألوفة وبراقة .

* * *

وفى إطار من هذا الشجن الصوفى الرائق ، يعارض مهران ـ بقصيدة من الشعر الحر ، هى : بدايات الأغانى ، ويهديها إلى أمه فاطمة ـ قصيدة ابن الفارض المشهورة :

سائق الأظعانِ ، يطوى البيد طَىّ :

ـ مُنْعِماً ـ عَرّجْ على كُثْبان طَىّ

نرى أن نورد نصها كاملا لدلالته ـ وحده ـ على هذا الوجد المصرى «الصمد» كما يسميه :

بدايات الأغانى

« إلى فاطمة:أمى »

هل أنت غاضبة علىّ ؟

كم ألف زنبقة أحمّلها الوداد ، تعود ناقمة إلىّ

ما زلت أنفض عن مواجيدى الغبار ، ليصدح الصوت العلىّ

أنا لست حلاج الزمان ، ولست «ذا النون» العَنىّ

أخطو على درب اللقا حذرا . . . فقبلى ضاع أكثر من فتىّ .

سلطانة العرش المجنح فى سماء الجمر ، •

هل أمضى إلى الحتف المدون ،

أم أسير إلى هزيم الرعد ، فى القلب الغوىّ ؟

* * *

لقى اندفاعى بالصبابات العُلى

واستمتعى باليأس رقراقا ، ومحمولا على دمعى العصىّ

صليت مليونا من الركعات

واحتمل الجبين شواظ نار الجوع

والشوق المعذب فى يدىّ

لا شىء يهزمنى سوى صمتى المدوى فى حنايا جانبىّ

كنتُ الكثيرَ . . . إذا ضحكتِ ،

وإذا عبست ، فكنت أغرق فى سمارك ، مغمض العينين ،

أخفى فى ضفائرك الحيية ناظرىّ .

يا أيها الوجه المحمص فى أتون شقائنا منذ الأبد

يا أيها الوجه المضمخ بالعصارات التى كانت بدايات الأغانى ، وانتفاضات الجسد

هل خلفتك مشيئة اللوح المخبأ فى سماوات الدخان ، فكنت واحدها الأحد ؟

يا أيها الوجد الصمد

لى مثل وجهك واللسان فكيف لا أدعوك فى صمتى المتوج بالزبد

. . . يا أيها الوجه المحمل بارتعاشات الفصول وبالذى قد كان ، أو ما يستجد

فلتبق مشكاة الحقيقة فى يدىّ . ولا تمانع
أن أكون لك المريد . . وكيف لا . . حتى الأبد(٥) .

تسيطر على القصيدة صورة : الوجه/الوجد ، التى ترفع الإحساس إلى درجة من الشفافية عالية ، لا تتحقق إلا فيما عرف فى توصيفات المتصوفة بدرجة الكشف : «فلتبق مشكاة الحقيقة فى يدىّ» ، للوصول إلى حيث الحلول الكامل الذى تمتزج فيها النماذج العليا جميعا فى مركز روحى واحد شديد التكثيف : النموذج الأمومى الروحى : الذات العلية التى يتوجه إليها فى قوله : «هل أنت غاضبة علىّ ؟» وهذا النموذج يأتى بديلا لفاطمة الزهراء فى النص السابق ــ ليس عن طريق المغايرة ، ولكنها بدائل رمزية متماثلة ــ؛ والنموذج الأمومى الأخلاقى : مصر : «الوجد الصمد» ؛ والنموذج الأمومى الشخصى : «الوجه» . ثم تدور حركة هذه النماذج « فى وحدة وجودها أو شهودها » عن طريق التوجه إليها بالضمير الموحد فى تاء التأنيث : ليتم فى النهاية قبوله عن طريق (أو بالأحرى فى «طريق» بالمعنى الصوفى) التماثل :«إلى مثل وجهك واللسان»، والإرادة : « لا تمانع أن أكون لك المريد . . ــ وكيف لا ؟ــ . . حتى الأبد» ؛ من خلال مسيرة طويلة فى المجاهدة ومحاولات التوحد ، والتواجد الهادف للكشف.

لقد بدأ الشاعر من حيث انتهى ابن الفارض فى يائيته(٦) :

ذهب العمر ضياعا ، وانقضى
باطلا : إن لم أفز منكم بشىّ

وانتهى ، إلى ما بدأ به ابن الفارض فى تائيته الكبرى «نظم السلوك»(٧) :

سقتنى حُمَيَّا الحبّ راحةُ مُقلَتى
وكأسى : مُحَيَّا مَنْ عن الحسن جَلَّت .

فإذا كان من المألوف وصف قافية «الياء المشددة الساكنة» بالصعوبة ــ وربما كان هذا سبب ندرتها فى الشعر العربى ــ فإن مهران لم يكن مضطرا إليها من حيث مقتضيات الشكل الفنى ، حتى لو كان يهدف ــ واعيا ــ إلى معارضة ابن الفارض ؛ ولكن حركة هذه القافية ــ بالذات ــ تشى بالتقوقع على الذات : الغوص فى أعماق النفس ، والعكوف على «الوجد» الخاص الداخلى : اليأس الرقراق «الممتع» ، «الصمت» المدوى فى «حنايا» الضلوع ، «الغرق» فى سمار «الوجه» .

وإذا كان «الغوص إلى الداخل» هو جوهر الموقف الصوفى ، إلا أنك تحس بوضوح أنه فى أثناء هذه الدورة الطويلة ، ينأى عن شكل تصوف ابن الفارض ، بانتقاله ــ قرب نهاية قصيدته ــ من قافية الياء إلى الدال ؛ وإن كان جوهر الموقف «الصوفى» واحدا بينهما : إنه الزهد فى زيف العالم المتكالب على الحطام ، والمحبة الطاغية للمثال الذى يستحق نشدانه دون نظر إلى كسب شخصى : مادى أو معنوى . لذلك فإن مشرب التصوف لديه أقرب إلى روح ابن الفارض ، وإلى حد كبير : الحلاج الذى يستعذب الألم ، منه إلى ذوقيات «أبى عبد الله النفرى» فى «المواقف» . وإن كان مهران يتأثر ــ هنا وهناك فى ديوانه ــ إشارات للمواقف ، مثل قوله : «أوقفنى فى الغسق الشاحب» ، أو : «أوقفه من فى يده الأمر» ، أو : «الحضرة/الموقف» ، إلا أن الروح المصرية ــ أو المواجيد المصرية ــ تظل هى الغالبة على شعره فى النهاية .

* * *

٤

إذا كان الإنسان فى حياته اليومية يفكر من خلال ألفاظ اللغة التداولية التى يستخدمها فى التواصل الاجتماعى ، فإن الشاعر ــ فى صياغته لنصه الشعرى ــ يفكر من خلال آلية أخرى ، تتكون وحداتها من الصور . فالشاعر ــ والشاعر الحديث بصفة خاصة ــ يفكر بطريقة «بكتوجرافية» أو تصويرية ، تظهر فى تعبيره الشعرى : نصا ينشىء عالما من إبداع الشاعر ، تسرى فيه قوانين يفرضها هو ، لا تلك التى تفرضها فيزياء العالم الموضوعى .

إن هذه الحقيقة تفرض تحفظين إجرائيين ، عندما نريد فحص الصورة فى الشعر الحديث ، بشكل خاص ؛ التحفظ الأول : أن نتخلص من الترجمة المباشرة للصور بين عالم النص ، وعالم الواقع ؛ لأنها إجراء يفسد تلقينا لهذه الصور ، ويحول دون تذوق النص تذوقا صحيحا : لأن الصور فى عالم النص يعتريها التفكيك والتهشم ، ويعاد تركيبها بشكل لا تسرى عليه قوانين الفيزياء الطبيعية التى نألفها فى عالم

الواقع . وهذا أمر يتعدى حدود المجاز فى البلاغة القديمة ، إلى خلق عالم مواز للواقع ، ومغاير ـ بل مضاد أحيانا كثيرة ـ له . وإلا فكيف يمكن تلقى مثل هذه الصور من شعر مهران :

«هذى قرى الفيديو الجديد تنام فاغرة العروق ،

تغط فى عمق العواء

. . .

وجميع ساعات البلاد بلا عقارب

وجميع هذى الأرض كف واحدة

مضمومة منها الأصابع فوق أعناق الذين بلا خزائن أو أقارب

لا صوتك المحبوس فى الأمعاء يشجى ساهرا ـ أضلاعه انكفأت

على بعض ـ ولا شعرى المتبل بالمرارة والرغائب .

فالكل غائب

الكل غائب

فلنحتمل ثقل الرؤوس الساجدة

وصراخ سرب البوم فى الصالات ، والندوات والصحف التى ـ أبدا ـ تهددنا بتضييق الرصيف ، وبابتلاع البحر للشهوات ، والصمت المناوب .»(٨)

ذلك لأن البحث ـ فى إطار المجاز ـ يقع حتما خارج عالم النص ، فيستخدم آلية الترجمة نشدانا لـ «معنى» ما يقوله النص ، وهنا لابد أن تضطرب الصور لأنها ليست صوراً «فيزيائية» مألوفة : فنحكم بالإحالة ، والكذب ، وكل أحكام عالم الواقع على «محاكاة» الشاعر لوقائع الطبيعة . بينما يخلق النص عالمه بقوانين «وقائعه» هو ، الفنية التى لا «تحاكى» الواقع بل تفكك عناصره ثم تعيد تركيبها برؤية فنية وموضوعية خاصة . إن مهران يضع قارئه فى رؤى كابوسية تصور مدى الفساد الذى حل بالقرى الجديدة «قرى الفيديو» ، وإذا كانت القرية «وهى المعقل الأخير للنقاء» ، قد وصلت إلى هذا الحال ، فليس عجيباً أن تكون المدينة قد تحولت إلى هذا المسخ : يدا طينية أو صخرية ـ لا فرق ـ تحكم أصابعها على عنقك ، وأعناق « الذين بلا خزائن أو أقارب» ، يحف بها سرب من البوم ينعق فى هذا الاحتفال الدموى الرهيب .

التحفظ الثانى : أن مبحث الصورة ـ إذا لم يكن البحث خالصا له ، كما فى حالتنا هذه ـ لا يمكن أن يتوقف أمام الصور الجزئية توقفاً استقرائياً : يرصد جزئياتها ، وتراكيبها مفردة مفردة ، لذلك فإننا سنكتفى بالتنبيه إلى أنماط يمكن أن نسميها بالصور السائدة ، أو المسيطرة . وهى بعامة فى هذا الديوان يغلب عليها التكوينات البصرية ، أو ما يمكن أن نسميه بالمجسمات ، إلى درجة سيطرة النزعة «المكانية» على تصويره بصورة غالبة .

تراوح التكوينات التى يقيم منها الشاعر عالم نصه الشعرى بين سياقات ثلاثة . يتضمن سياقان منها جدليات ، أو ثنائيات تضاد بين طرفين أحدهما سالب والآخر موجب ـ وإن كانت عوامل السلب أكثر من مبررات الإيجاب وأقوى ، تحت وطأة الإحساس بالإحباط والوهن الذى يحسه الشاعر ، وتفرضه دواع متعددة بعضها شديد الخصوصية والآخر واسع العمومية ـ مما يشيع جوا من الحركية والحياة على صوره الشعرية ، وإن شاب تراكيبها جو المرارة والسوداوية .

يتضمن السياق الأول هذا النمط من الصور الذى يتحرك فى اتجاه رأسىّ ، بين طرفى جدلية : الأعلى/الأسفل ، أو الصعود والانحدار . وعادة ما تكون القيم النبيلة مقابل الدناءة الخلقية ؛ أو الشاعر مقابل خصومه ـ أو بدائلها الرمزية ـ هما أطراف هذه الجدلية ، حيث : «عصفور النار/الغربان» ، والصقر/الدودة ، وطائر الشمس/زناد الصياد وفخ القحط ، والقمر/المخبر «الحارس الليلى» ، والشفق الريان/الجاموس الوحشى ، والكرة النارية ـ شرنقة الضوء ـ/الكراسات الصفراء وسيف السلطان ، والشمس/الظلام ، و«الرسول ـ منقذ رأس البشرية من حبل جهالتها ـ وجد الحسين ، ثم الحسين الشهيد . وأبى ذر ، والبيت المكى/تجار العرب ، والسلاطين ، والبيت الأمريكى» ، الخ الخ . ويجب أن نراعى هنا نسبية الارتفاع : فعصفور النار ، أو طائر الشمس ، أو حتى إضافة الطير إلى ياء المتكلم تحمل دلالة إرتفاع قيمية ، لا مكانية فحسب ؛ بينما تمثل «الغربان» مثلا انحطاطاً قيميا ، حتى لو كانت ذات رفعة مكانية نسبية . ومن هنا أيضا : لا يكون فى تعبير الشاعر عن وهنه أو جبنه أو حتى سقوطه ، ما يشير إلى تردٍ معنوى ، بل إن الأمر ليدخل فى إطار السقوط المأساوى للبطل التراجيدى .

ويأتى السياق الثانى بنمط من الصور تتحرك فى اتجاه أفقى ، فى جدلية : الأمام/الخلف ، أو اليسار/اليمين ، أو الشرق

والغرب ، أو بصورة محددة ؛ الصواب والفضيلة مقابل الخطأ والعار . ويتضمن هذا المحور مفردات تصويرية للنجع مقابل المدينة ، والجبل الشرقى ــ الذى يحمحم فى صدره ــ مقابل الجبل الغربى ــ الذى يخبره باستحالة التغيير ــ ، والفقراء مقابل الأغنياء ، والتمسك بالشرف مقابل التردى فى الخيانة والعهر . ولنلاحظ هنا أن هذا المحور لا يتضمنّ ثنائية الشمال/الجنوب فى موازاة ثنائية : الشرق/الغرب ، على الرغم من وجود أمام/خلف ، فى موازاة يسار/يمين ؛ ذلك أن الثنائيات الثلاثة يمكن أن تتحمل دلالة فكرة ذات بعد رمزى يريدها الشاعر ، وقد حملها ذلك بالفعل ؛ بعكس هذه الثنائية الرابعة ، التى ستكون دلالتها الرمزية « سابقة التجهيز» نقيضا فكريا لما نذر الشاعر نفسه له من يقين عقدى . نتبين أنه يتجاهل هذا المحور عامدا ، (وكان يمكن أن يأتى لديه فى عدد من المواضع : فى حديثه عن النيل ، أو عن أصله السوهاجى «الجنوبى» ، وعن أهله فى النجوع ، « وهى كلمة جنوبية ــ صعيدية ــ أصلا » ولكنه لم يذكر أبدا «الشمال/الجنوب» فى جدلية تضاد .

ولعل ذلك قد منحه مادة بناء صورة أكثر أصالة : حين يذكر النيل بوصفه مكونا عاما لخريطة الروح ، وليس امتداد مكانيا من الجنوب إلى الشمال : إنه «اليقظان فى (كل المواقع) ، وهو الذى يتراجع «إلى الصف الأخير» حين يتخلف المصريون ، والذى «يحيد» حين تعمل القوى الدولية على استبعاد الدور المصرى من القضية العربية ؛ فهو فى الواقع تجسيد الانتماء المصرى العام ، وليس محض موقع جغرافى «مكانى» :

«من أبعد النهر العجوز عن الأصابع

. . . وعن الجذور ؟

من ذا الذى أغراه بالصف الأخير . . . ؟

أم حيدوه ، فلا يمانع ؟!

وأنا الذى عاينته يقظان فى كل المواقع .» [ص : ١٢]

حقا لقد ذكر «الشمال» وحده ، دون أن يكون فى إطار ثنائية تضاد ، ولكنه حرص تحت ضغط هذه الفكرة بالتحديد ــ على أن يأخذ المخيلة إلى أبعد نقطة من الشمال ، « وألبست الأرض زينتها . . . من هبات اليهود . وبرق الشمال . البعيد . . . البعيد» !

أما السياق الثالث من مفرداته التصويرية فيأتى بنمط يتكون من خلال دوائر : ثابتة أو مدومة . وهذا هو سياق الحصار المقام ضد روح الشاعر وأحلامه ؛ إنه سجنه الخاص : العزلة ــ المادية أو المعنوية ــ ، (ويجب ــ هنا ــ الانتباه إلى حقيقة الارتباط بين الخاص والعام فى الانتماء الفكرى للشاعر ، حيث إن أزمته الشخصية إنما تأتى من خلال الأزمة العامة للمجتمع ، وحالة التردى المسيطرة على الوطن ، لذلك فإن ضمير المفرد ــ دائما ــ إما متضمن فى ضمير الجمع ، أو مرشح له)

ونلاحظ هذا السياق بوضوح من خلال تشكيلات تتفاوت فى الحجم كما تتفاوت فى الطبيعة ــ فقد تكون حفرة باتساع الوطن ، وقد تكون بحجم النقطة ، وقد تكون شيئا ماديا ، كما تكون أمرا مجردا ، ومن أمثلة التكوينات التى تقع ضمن ذلك السياق : « **تجويف الأيام** ، **عزلت** كمجذوم ، كثيرة **هى الخواتم** التى بلا فصوص ، هذا زمنى المجدور/مرسوم **بالقرح** النارية ، **تكوم** الأطفال **فى قاع الوطن** ، **هذى الصدور البور مغلقة** ، الحلق **مسدود** ، أبدو **كالقرحة** ، **من كوة كوخى** ، **يكومنا صفائح** فارغة ، تشق **قماقم عصر صدىء** ، وكيف نفارق هذى **الجحور** ، **فوق حواف الصمت** المتسلط ، أتجدد كل مساء فى **شرنقتى** » ، ولقد صارت هذه العزلة الحصارية عادة نفسية تلازمه ، حتى إنه عندما يحلم بالخروج من هذه العزلة الأرضية ، لا يستطيع أن يتخيل إلا عزلة «سماوية» يتشرنق فيها : « أحلم أن أستدعى أبعد نقطة ضوء فى الكون . **نتشرنق** فيها !» .

وتتواشج العلاقة بين هذه المحاور ــ عبر سياقاتها الثلاثة ــ على أساس فكرى ، مثلما هو الشأن على أساس التشكيل الهندسى للكتل ، أو «مفردات التصوير» . فمحور الأعلى/الأسفل يضم المفردات الرامزة لقيم الرفعة والانحطاط على المستوى الأخلاقى ، وهو يسقط على محور من المحورين الآخرين : إما على محور الامتداد الأفقى ، فيكون حديثه آنذاك على مستوى الحلم ، أو الأمنيات ؛ وإما على محور الدوائر المغلقة أو المدومة ، متحدثا عن الواقع ــ خاصا أو عاما ، أو لنقل : خاصا خلال العام ، أو عاما مشيرا إلى الخاص ــ وما يضغط عليه من أزمات طاحنة . ولعل فى هذا النص ما يوضح ما نذهب إليه .

«يقولون جرح ، ولكن

هـو القتـل يمضى بـدرب الـرواح ، إلى حيث ألقى ملوك الطوائف .

فكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن تفزعنـا صرخـة البوق إن أذنت للبكور ؛

فنمسك بالليل حتى يطول : ففيه البكاء ، وفيه الشراب المغذى ، وفيه المراد ــ إذا أنشدتنا رباب على مـزهر ، أو رمتنـا مقاصيـرهم بالبشارف ــ .

وكيف نفارق هذى الجحـور ، وفى السهل تجريدة للعميـل ، وحراس خائف ؟

ولا وردة الثأر عادت تشم ، ولا الصقر أبقى جناحيه درعا يصد العواصف .

ولم نمش ميـلا ــ يعفـر منـا الجباه ــ إلى حيث أبـراجهم فى العواصم .

ولم نتوضأ بماء الشهادة ، أو حفظ الناس فاتحة للتصادم . »(٩)

فنحن نرى التشكيلات البصرية :

أ ــ **الدوائر** : الجـرح ، الجحور ، السهـل (الذى يتحـول إلى دائرة ــ وليس امتدادا رأسيا ــ بتحييز تجريدة العميل فيه)

ب ــ**الامتداد الأفقى** : درب الرواح ، المشى « ميلا » على درب الجهاد . وهو يمثل المخرج المستحيل من أزمة الدوائر ،حيث :القتل يقطع درب الرواح ، وميل الجهاد قفر من الماشين

ج ــ **الامتداد الرأسى** : الصعود إلى ذروة العيش ، وردة الثأر ، الصقر المجنح ؛ وهذه هى القيم التى يقوم عالم « الدوائر» حائلا دون بلوغها .

٥

إن نفى المضمون من إطار العمل الفنى ــ والشعرى بشكل خاص ــ لا ينطوى على هدف مضمونى فحسب ، ولكنه يدمر الأساس الذى يقوم عليه النشاط الأدبى أصلا .

ونحن لا نعتمد فى هذه المقولة على الأساس الأخلاقى الذى اعتمد عليه مؤلفا كتاب «نظرية الأدب»(١٠) : حين رأيا أن النشاط الفنى بعامة أسمى شأنا وأخطر أثرا من أن نقتصر فى النظر إليه على الجانب الشكلانى فحسب ؛ أو أن نأخـذه من وجهة نظر «الفن للفن» أساسا . ذلك أن للفن دوره الرئيسى فى صياغة الحياة الروحية لمجتمعه ، وتشكيـل رؤية الحقيقـة فى عصره ، وليس ذوق أمته فحسب ، بل ربما كنا أكثر قربا إلى فريق من النقاد العرب القدماء الذين فصلوا بين مقاييس العمل الأدبى ــ والشعـر بخاصـة ــ من جهة ؛ وبـين قيم الأخلاق والدين من جهة ثانية(١١) . ومع ذلك سيبقى لمضمون العمل الأدبى قيمة كبيرة ــ من وجهـة نظرنـا ــ فى تشكيل مستـوى « الشعرية » فيه .

« إن قضية العلاقة بين الوعى والحياة تكشف عن حقيقـة أن : ليس الـوعى هو الـذى يحدد الحيـاة . بل إنها هى التى تحدده» ؛ ومع ذلك فإن تطوير الحياة يتوقف على الوعى بآليات التطور وقوانينه الحاكمة . وهنا تقوم العلاقة بين الفن والواقع : فإذا لم يكن الفن جزءا من الآليات التى تمارس عملا مباشرا فى تطويز الواقع ، فإنه عامل أساسى فى تشكل الوعى الإنسانى بواقعه . وإذا كان تطور علم الجمال يمثل تاريخ نزوع الوعى من الذاتية إلى الموضوعية ، فى محاولته الوصول إلى تحديد علمى لمسألة «الجميل» ؛ فإن ذلك يمكن أن يهدينا إلى قضية مركزية : هى أن « الفن » بوصفه جزءا من « الوعى » ــ إنما يتم تشكله فى إطار « الواقع » ، ولكنه يعود إلى هذا الواقع فى محاولة لقيادة الوعى به ، مستهدفا تطويره .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم محاولات التضليل المتآزرة فى المحـاور الثلاثـة : فـالقـول بمـوت الفلسفــة ونفى التـطور الاجتماعى (أو إيقافه عند الوصول إلى مرحلة الرأسمالية) فى وضعية أوجست كونت ، على مستوى الوعى ؛ ونفى علاقـة الفن بالواقع فى الفن الخالص ، وعد النشاط الخلاق فى الفن ضربا طفليا من اللعب ، على مستوى نظريـة الأدب ؛ ونفى الحكم وإهمال القيمة الجمالية فى النقد البنيوى ، على مستوى الحس الجمـالى ؛ إنمـا تمثـل حلقـات متعـددة ضمن سلسلة واحدة : هى سلب الفن دوره المهم فى تطوير الوعى ــ وبالتالى الإسهام فى قيادة التطور الاجتماعى ــ اتساقا مع الهدف القديم الذى يسعى اليه أصحاب المصلحة فى تجميد ذلك التطور عند المرحلة التى وصل إليها(١٢) .

فإذا كانت طبيعة إدراك الجمال تعود إلى الذات أكثر من كونه صفة فى الموضوع ــ كما يقول سانتيانا(١٣) ، وإن كان ــ بوصفه فاعلية ــ يتوجه من الذات نحو الموضوع ، وإذا كانت الذات نفسها ــ بوصفها مركبا من ذكريات وخبرات ماضية ،

ومشاعر واحتياجات حالية ، ورغبات وأهداف مستقبلة ــ إنما يتم تكوينها داخل مجتمع ذى تاريخ وخبرات ماضية ، وتقاليد وفعاليات قائمة ، وطموحات وأهداف مستقبلة كذلك ؛ فإن النشاط الإبداعى للإنسان فى الفن : إنما يقوم من خلال «الإدراك الجمالى» فى الذات ، متوجها إلى الفعل الموضوعى فى المجتمع . أى أنه يتشكل داخلا لذات ــ من الواقع ــ إدراكا ، ويتجه خارج الذات ــ إلى الواقع ــ رسالة ؛ ويمثل المنتج الإبداعى ــ أو النص ــ هذه الحركة الدائبة بين الذات والواقع ، أو لنقل : حركة الذات داخل الواقع أخذا وعطاء . فإذا ما أغفلنا ــ فى النص ــ رؤية هذه الحركية فإننا نهدر النص فى حقيقة الأمر لصالح العلاقات البلاستيكية التى تشكلها اللغة على سطحه ، ونضيع أساس قيام «الشعرية» التى نجهد فى البحث عنها . فالشعرية التى يهدف النقد الحديث إلى الوصول إلى أسرارها لا تقوم فى الشكل فحسب ــ وإلا ما اشتكى النقد اللسانى من تعذر كشفها(١٤) ــ ولكنها تقوم قسمة بين : قيم الشكل الفنى ، وقيم المضمون الاجتماعى فى وقت واحد . وهكذا يقف المضمون إلى جوار الشكل الفنى متساندين فى تكوين المحصلة النهائية لجماليات النص الشعرى(١٥) .

* * *

لقد أمضى مهران عمره كله يحمل أشجان الوطن : الإنسان ، والعدل ، والحرية . ولا تتحقق الحرية للإنسان إلا إذا تحرر من الحاجة التى تستذله : لا بالاستغناء عما يحتاج ، تحت شعار «القناعة كنز لا يفنى» ؛ ولكن بتوفير ما يحتاج إليه ، فهذا هو حقه فى الوطن .

يواجهنا الديوان بحيلة الشاعر فى المدينة الصخرية القلب ، التى تخنقه ؛ وبحياة «إخوته» الذين غادرهم فى «نجوع» الصعيد ، يختنقون أيضا ، والشاعر وإخوته يعانون «حالة» واحدة من الاختناق : هى أنهم لا ينالون حقهم من ثروة الوطن ، التى يبددها الذين يبيعون كل شىء : الشرف ، والكرامة ، والوطن ـ ذاته ــ أرضا وناسا :

«ضمى عليك المعطف الشتوى وانتبهى لأيام المكائد

فالغيم يمطرنا مصائد

لاشىء يغرينا بتقصير النهار ، ولا إطالة ليلنا

والحلم قد فقد ارتعاشه

قفص من الأوجاع يحوينا ، ويلتهم البشاشة .

من أبعد النهر العجوز عن الأصابع

. . . وعن الجذور ؟

من ذا الذى أغراه بالصف الأخير . .

أم حيدوه ، فلا يثور ولا يمانع ؟

وأنا الذى عاينته يقظان فى كل المواقع

وعرفته ؟ والنجع منكفىء عليه ، يذيب فيه مرارة الصبار فى ليل المواجع .

ويحك فى صف الحجارة ظهره المكشوف للحيات ، والخفراء والجوع المتابع »

وهو ــ إلى جانب أهله ــ يقف صفا واحدا ، ذلك لأن الأعداء يقفون أيضا صفا واحدا ، فإذا يلتقى من يبيعون الوطن فى الداخل ، بمن يشترونه منهم فى الخارج مكونين فريقا واحدا يقف فى مواجهة الوطن : ناسه وحريته ومستقبل أجياله ؛ لا يجد مهران بدا من مواجهتهم ، من حيث يقف هو فى الصف المدافع عن الوطن : ناسه ، وحريته ، ومستقبل أجياله :

أنا لم أقرب شيئا مما حرمت ، سوى أنى أنحاز

لأبناء عمومتى المجدولين من السعف الناشف ، واللوف الأحمر ، والمبذورين بثورا سوداء»

فإذا كان هذا على مستوى : الشخص : والوطن / الإقليم ــ والقطر ؛ فأن الأمر لا يختلف ــ سوى فى مظاهر لا تتعدى السطح ــ على المستوى القومى كله معنى ــ هو حلم المنطقة العربية كلها ، وليس لقطر واحد بذاته : فكل قطر من المنطقة العربية يغيب فى الأنماط نفسها ، ويعانى القيود ذاتها .

فما دمنا ــ جميعا ــ نمر بحالة واحدة من :

هو المهر فى دمنا أجمعين ، فليس يفرق بين القبائل . .

فلم يسقط العرب سهوا

ولكن . . .   شربنا الردى فى العمائم .

وإذا كانت هذه الحالة تجعل :

جميع أرضك ــ أيها العربى ، لو تدرى ــ مخيم !! .

فلا غرو ان تحيا أحلام واحدة ــ على اتساع رؤيته وشمولها للوطن / القوم ــ فى خياله ، وأن يكون منتظرا شكلا واحدا من

الخلاص ، يعيد إليه ـ على المستويين : القطرى والقومى ، كما هو على المستوى الشخصى ــ حقه فى الحياة :

مناخ مصرى من الظل ، يحمى العيون من الصرصر القاتلة
فذوقوا الذى قد مشيتم إليه قبائل قد أنكرها البطون !
مرابطكم ليس فيها خيول
وأنَّى حضرتم ، فلن يخرج القهر إلا الدماء
هنا حيث تنزل كل الصواعق فوق رؤوس الملوك
بذنب قرانا التى أفسدوها ، وكل الدماء التى ميعوها .
هنا ، حيث لا يستطيع أمير الجيوش الفرار
ولا كامب فى السبى ، يعطى الأذلة أوسمه للفخار
فكلهم فى ثياب يزيد ، وكلهم باع أم الكتاب
قياصرة تحت بيض القباب
خراج الشعوب لديهم
هو النفط قاعدة للسقوط
وقبعة فوق رأس أجير : وفيديو يلوط عقول الكبار

تراك تجىء ؟
تشق قماقم عصر بذىء ،
وتفتح أقفال عصر صدىء ؟
هنا حيث أنت . . .
تخنث فى الغمد سيف الوليد
وألبست الأرض زينتها . . من هبات اليهود . .
وبرق الشمال البعيد . . البعيد
وأمطرها رب هذا الزمان ، بما فى خزائنه من صغار الطغاة
وروث حضارته ، والجنون البهيج
وخدرها أخطبوط النيون ، فلاذت بسندسه المستفز
فحينا تئز ،
وحينا تئز
وحين تدق الطبول وتصهل بالموت عبر البرارى خيول الوعيد
ويحتشد الموت فوق الرؤوس ، يسوق المخيم إثر المخيم صوب الشتات ؛ ويبدأ سفر الخروج .
يطقطق حراسنا المفتدون الأصابع ، أو يغمزون فيسطع لحم الجوارى ، فيغمى على عرصات الديار ، ويمشو الخليج
ترى هل تجىء ؟
هو البغى مذ ألزموك القفار
وغصت ثعالبهم بالثمار
فرازيك ماتت ، وأصبحت وقعا خفوتا لقادم
وحرفا وحيدا يراه الزمان القمىء
ووارته فى ليلها المنتبد . . . حلوق الأعاجم .

. . . . .

يقولون جرح ، ولكن
هو القتل يمضى بدرب الرواح ، إلى حيث ألقى ملوك الطوائف
نكيف الصعود إلى ذروة العيش يوما ، ونحن تفزعنا صرخة البوق إن أذنت للبكور ،
فنمسك بالليل حتى يطول ، ففيه البكاء ، وفيه «الشراب المغذى» ، وفيه «المراد» إذا أنشدتنا رباب على مزهر ، أو رمتنا مقاصيرهم بالبشارف .
وكيف نفارق هذى الجحور ، وفى السهل تجريدة للعميل ، وحراس خائف ؟!
ولا «وردة الثأر» عادت تشم ، ولا «الصقر» أبقى جناحيه درعا يصد العواصف .
ولم نمش ميلا ، يعفر منا الجباه ، إلى حيث أبراجهم فى العواصم
ولم نتوضأ بماء الشهادة . . أو حفظ الناس «فاتحة» للتصادم !
أبا ذر . . ما عاد شىء بمأمن !! .

*

لقد كان عليها بالوسيلة التى تؤهله ــ على المستوى الفردى ، دون اهتمام بالقضية العامة ؛ كما أهلت كثيرين ــ لرغد الحياة . ولكن ، أيمكن لإنسان له قلب يعرف معنى الشرف أن يقف موقفا كهذا :

هل أخرج من لغتى ، وأزور ما قد زور من قبل ، وأمضى .
كالبرص المقرف ، مكشوف العورة ، لا أخجل من هذا الطفح ؟

هل أطرح سمتى العريان ، لألبس بردة أقلام شبت . . شابت فى العار وفى القبح ؟

يا لؤام ، أجيبوا

هل هذى خارطة بلاد . . أم قائمة سوداء ؟

هـل هـذا آخـر صبـر الشعب المصـرى ، عـلى مـا فيـا التجار/الأمراء/الرؤساء ؟

هل هذا ما قدمنا منذ حراء . . . إلى آخر رايات الفتح ؟

أو ما سار إليه ، إلى الطائف ؟

وهو فى النهاية ــ برغم كل هذا الظلام ، أو لنقل : بسبب كل هذا الظلام ــ لا يلجأ إلا إلى الأطفال ــ ممثلين فى أطفال القدس ، ثوار الحجارة ــ الجيل الذى لم تلوثه القيود ، ليضع آماله وآمال الأمة فيهم :

«هذى الأحجار المسنونة

. . . لغة الله ينزلها فى ليلات القدر

. . . على أطفال مخيم !

*

يا ثمر البيارات ، ويا فوران التخمير . . . . تقدم

وأديروا ــ يا صبية حارات القدس ــ مفاتيح جهنم

يا أطفال الموت العربى . . الرسمى ، اتحدوا

لا نفع بآباء ولدوا فى القيد ، وعاشوا فى الأسر ؛ وإن جاعوا

ناحوا كاللقطاء ، وإن عطشوا شربوا فى أحذية مقدم !

لو أعطينا بعض حجارتكم ، أيام طفولتنا . . . لاختلف الأمر .

لاختلف الأمر :

فما صاروا حكاما ،

أو حتى وجدوا !!»

* * *

هكذا يقف محمد مهران ــ فى هذا الديوان الأخير ــ جامعا تجربة مسيرتيه الشعرية والنضالية معا ، ومن المهم أن نلاحظ حركة التطور والثبات على المحورين جميعا : فأدواته الشعرية ــ من ترميز ، وتشكيلات ، وتقنيات فنية ــ فى تطور دائم نحو التجويد ؛ على الرغم من ثبات مصدر مادتها ؛ وهو الحياة والروح المصرية الخالصة . أما تجربته النضالية فموقعه منها ثابت لا يتغير إذ يقف ــ منذ صدر شبابه ، ودواوينه المبكرة ــ فى الموقع نفسه : فى صف إخوته «المجدولين من السعف الناشف ، واللوف الأحمر» طلبا للعدل والحرية : حرية الوطن ، وحرية الناس ، إلا أن هذه الرؤية ــ وفى هذا الديوان بصفة ملموسة ــ قد اتسعت لتشمل ــ إلى جانب إخوته فى النجع ، ثم فى مصر عامة ــ إخوة له آخرين : إنهم الإخوة الذين لم يكن يتوجه إليهم من قبل ، العرب .

ولكن العرب الذين اتسعت الرؤية لتشملهم ذوى توصيف خاص : إنهم ليسوا عرب الأرصدة والبارات والسيارات الفارهة ؛ بل هم العرب الفقراء : لنقل إنهم عرب التاريخ ، الذين صنعوا التاريخ الإنسانى القديم للعدل والحرية مثل أبى ذر ؛ وعرب المستقبل ، المرشحون لصنع التاريخ الآتى للعدل والحرية ، أى الذين يقفون فى الصف المواجه لأرباب الأرصدة ، والبارات ، والسيارات الفارهة .

الهوامش :

١ ـ راجع ـ مثلا ـ قوله ص ـ ١١٨ .

يا هذا الوالع فى الصلصال ، يناديك ضلالى وضياعى . .

جبنى ، وسباعى . . . صمتى ، ودعاء يراعى : أن

تتجلى ، إن حمل لئام القوم النعش !

٢ ـ ص . ص : ٣١ ـ ٣٢ .

٣ ـ ص . ص : ٣٩ ـ ٤٠ .

٤ ـ ص . ص : ٦٠ ـ ٦١ .

٥ ـ ص . ص : ٩٥ ـ ٩٧ .

٦ ـ ديوان ابن الفارض : ص . ص : ٤٥ ـ ٦٢ .

٧ ـ نفسه ص . ص : ٨٣ ـ ١٧٢ .

٨ ـ ص . ص : ١٦ ـ ١٧ .

٩ ـ ص . ص : ٤٨ ـ ٤٩ .

١٠ ـ رينيه ويليك واوستن وارين ، ص . ص : ٣١٣ ـ ٣٣١ ، الفصل الخاص بالتقييم ، والقضية تطرح أيضا فى الفصل الخاص بالأدب والمجتمع ص . ص : ١١٩ ـ ١٤٠ .

١١ ـ إن الفصل بين القيم الفنية والقيم الدينية مستفيض فى أعمال نقادنا القدماء ، مثل عبد الله بن المعتز ، وأبى بكر الصولى ، كذلك على سبيل المثال القاضى الجرجانى فى « الوساطة بين المتنبى وخصومه » ص . ص : ٦٤ وماحولها ، إذ يرى أن الديانة ليست عيارا على الشعر ، فلو أنها كانت كذلك ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم ابى نواس وشعراء الجاهلية ، وكعب بن زهير وعبد الله بن الزبعرى من الدواوين » . ويستعرض إحسان عباس هذه القضيه وتغير مواقعها عبر العصور العربية المختلفة ، فى كتابة القيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، مواضع متفرقة .

١٢ ـ فى تفصيلات ذلك ، راجع : أحمد السعدنى ، نظرية الأدب ، ص . ص : ١١٩ ـ ١٤٠ ، ولكاتب البحث دراسة ـ تحت الطبع ـ بعنوان : فى نظرية النص الشعرى .

١٣ ـ الإحساس بالجمال ، ص . ص : ٦٢ ـ ٦٥ ، ٧٠ وما بعدها .

١٤ ـ راجع على سبيل المثال :

أ ـ استعراض جون كوهن لهذه الصعوبة فى كتابه : بناء لغة الشعر ، وبخاصة ص . ص : ٣٦ ـ ٣٧ ، ٥٠ ـ ٥٧ .

ب ـ بدايات كتاب عبد الكريم حسن : البنيوية الموضوعية فى شعر بدر شاكر السياب ـ ص . ص : ١٣ ـ ١٧ وفيها ملاحظات عالم اللغة الفرنسى الشهير ا . ج . جريماس ، ففيها شكوى مريرة من أن الدرس اللسانى البحث .. لا يمكنه الوصول إلى السر الذى يجعل الشعر شعرا . كذلك ملاحظات ديفيد كوهن ص . ص : ١٧ ـ ٢٢ ، وفيها الشكوى نفسها .

١٥ ـ راجع جون كوين ، السابق ، ص . ص : ١٩ ، ٣٩ ـ ٤٤ .

المراجع :

١ ـ إحسان عباس ـ : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، دار الثقافة ـ بيروت ١٩٧٨ .

٢ ـ أحمد السعدنى ـ : نظرية الأدب ـ ج ١ مقدمة فى نظرية الفن ، مكتبة الطليعة ـ أسيوط/مصر ١٩٧٩ .

٣ ـ جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ، د . ت .

٤ ـ جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ـ القاهرة . د . ت .

٥ ـ رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ دمشق ١٩٧٢

٦ ـ عبد الكريم حسن ـ : الموضوعية البنيوية ـ دراسة فى شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٩٨٣ .

٧ ـ القاضى الجرجانى : على بن عبد العزيز : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وآخر ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ـ القاهرة د . ت .

٨ ـ عمر بن الفارض : ديوان ابن الفارض ، تحقيق عبد الخالق محمود ، دار المعارف ـ القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٤ .

٩ ـ محمد مهران السيد : طائر الشمس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ١٩٩١ .

الحرية والجبر
فى أدب الغيطانى
قراءة فى : رسالة البصائر

يوسف زيدان

مرثيةُ الهَجاج

تحتل «رسالة البصائر فى المصائر» مكانةً خاصة بين مجموعة أعمال جمال الغيطانى الإبداعية ، وتمثل تطوراً مهماً فى تقنية الكتابة عنده ، باعتبارها خطوةً أخرى فى محاولة الغيطانى الدؤوب .. أعنى محاولة اكتشاف أسلوب للقصِّ يتأسس على التراث ويتجاوزه .

وبقطع النظر عن هذا العنوان التراثى التليد «رسالة البصائر فى المصائر» وهو العنوان الذى سنتوقف عنده بعد قليل ، فإن الرواية تعالج قضية شديدة المعاصرة ، فهى مرثية مطوَّلة للهَجَاج المصرى الذى وقع فى النصف الثانى من السبعينيات ، ولاتزال آثاره باقية إلى اليوم . وهى تنويعٌ لحنٌ حزين على نغمة «ما شاء الله كان» تلك النغمة التى ابتدأت وانتهت بها الرواية ، وكأن الراوى قد أُسقط فى يده ، فلم يعد بإمكانه إلا رثاء الزمن الذى كان ، وبكاء الزمن الذى هو كائن .. وما بين الرثاء والبكاء ، تتوالى الصور والوقائع راصدةً أحوال الخَلْق ، حاكيةً بعضَ ما جرى بديار مصر التى شاء الله لها أن تنفتح وتهجّ من جلدها ، حتى تكاد ملامحها تتلاشى فى غبار الانفتاح .

ولما كانت الرواية تثير ــ بقوة ــ قضية الإنسان وهو يواجه «تغيُّر العالم» فقد رأينا أن نتوقف عند رؤ ية الغيطانى للعالم ، من خلال تلك القراءة التى ترصد تأرجح الغيطانى بين الحرية والجبرية ، لنرى الجانب الذى غلب عنده فى النهاية . . فالحرية والجبرية فى نهاية المطاف ؛ وجهان لرؤية الإنسان للعالم ، وموقفان تتم بهما تلك المواجهة المقدَّرة/المختارة . . مواجهة الفرد للكون .

سنسلك فى تسجيل نتاج القراءة مسلكاً خاصاً ، فنعرض لتفاصيل رؤ ية الغيطانى عبر الفصول والقواطع ، ونعرض لبنية الرواية وخصائصها اللغوية فى إشارات . أما الدقائق والرقائق الواردة فيها ، فهى اللمحات !

فصل :

بدأ الغيطانى بديباجة ــ كالأسلاف ــ حدَّد فيها دواعيه التى حدت به لخطِّ الرسالة ؛ وقد خاطب بها أولئك الذين سيأتون من بعده ، فقال ما نصُّه :

> « يا أهل الوقت الذى لا نعرف من أمره شيئاً ، يا أهل أزمنة لن نبلغها ، ستقصر عنها أعمارُنا : يا مَنْ ستسعون فى دهرٍ خلا منا ، ومن آثارنا . . اعلموا أن ما مرَّ بنا ثقيل ، وأن ما عرفناه مضنٍ وما قاسيناه صعبٌ ؛ مُرٌّ . هذه السبعينيات من زماننا الكدر عقد انقلاب أحوالٍ ، وأمورٍ غريبة ، وبلايا ثقيلة ، وتحولات شملت جلَّ القوم ، وقد عاينت ذلك ، قاسيته ، تضاعف همِّى ، ناء وقتى بما عرفته . . هنا خطر لى أن أقيِّد ما أعرفه ، ما عاينته عن قرب ، أو ما ألممتُ به عن بُعد . »

ويظهر أول جوانب القضية التى نرصدها ، حين تلوح فى الديباجة ملامحُ حرية خاصة ، هي «حرية التدوين» . فالغيطانى يخرج عن عادة الأسلاف من كُتَّاب الرسائل ، أولئك الذين يذكرون فى ديباجة رسائلهم أنهم كتبوا «إستجابة لإلحاح بعض الإخوان » أو «إجابةً لسؤ ال واحدٍ من أهل الزمان . . » وغير ذلك من الإشارات التى تجعل تدوينهم مرتبطاً بفعل من الخارج . يخرج الغيطانى عن ذلك ، فيؤكد أنه : «أقدمتُ والله بدافعٍ منى ، لم يطالبنى بذلك صحب أو إخوان ، لم أسع بغية كسبٍ أو شهرة ، إنما شرعتُ والقلب فيه ما فيه . . » هو إذن يرى الكتابة فعلاً حُراً لا يرتبط إلا بتفريغ الهَمِّ ، ولا يبغى بالكتابة إلا «الأمل» فى تبدُّل الأحوال . . وما عليه بعد ذلك إن وافقت الكتابة أهواء الغير أو خالفتها .

قطع :

فى ظهيرة قاهرية قائظة ، جلستُ مع الغيطانى فى ركنٍ عتيق منزوٍ ، من تلك الأماكن التى لم تندثر بعد . . وجرى بنا لسان الحوار فى كل مضمار ، حتى ابتدرته بسؤ ال وقع منه موقعاً . سألته عن تلك الوقائع التى ذكرها عن نفسه فى روايته «كتاب التجليات» كيف لم يراع ، وهو يذكر أدق التفاصيل والخفايا ! ألم يتحسب لوقع ذلك على الآخرين من حوله ؟

اختلجت بعض المشاعر فى عين الغيطانى ، وشعرتُ باصطلامٍ يمور تحت صفحة ملامحه الهادئة . وقد نظر نظرةً فى البعيد ، ثم قال : حين أكتبُ ، لا أفكِّرُ فى أحد !

وصل :

لحرية الكتابة والتدوين تاريخٌ طويل فى أدب الغيطانى ، فهو ينظر للإبداع على أنه فعل حُرّ يواجه الأديبُ به العالم . ولقد واجه جمال الغيطانى القهر فى زمن عبد الناصر بروايته «الزينى بركات» التى اعتبرها النقاد إدانةً لحكم عبد الناصر وشهادةً ضد وطأة القهر السياسى أيام الستينيات ، واعتبرها هو : صرخة رفض لكل قهر فى أى زمان . المهم هنا ، أنه جعل الكتابة فعل مواجهة ، وإعلان حريةٍ ضد عتمة القسر .

وعاد الغيطانى فى السِّفر الثالث من التجليات الى أحضان عبد الناصر ، الذى صار فكرةً وحلماً بعيداً ، فصحبه فى رحلة عروج صوفى تخييليٍّ أدان خلالها السادات الذى أسجى البلاد والعباد كبدنٍ مترهل ينخر فيه الدود واليهود ـ بحسب رواية أمل دنقل ــ وأضاع مكنون الروح العامة وبدَّد ما كانت مصر تحتشد له طيلة نصف قرن . كانت الكتابة أيضاً : فعل مواجهة ، وحرية رفض .

وفى «رسالة البصائر» يستكمل الغيطانى ما بدأه من قبل ، فيواجه بتدوينه الرسالة ، ذلك الهوس الهجاجى الذى اجتاح

قلوب العباد فتركوا البلاد وتشتتوا فى المكان . أراد الغيطانى ألا يفقد الآتون من بعده ملامح ماضيهم الذى كاد أن ينطمس فحكى ما حكاه لتثبت الصورة المائعة ، ولينفذ بالبصيرة فى المصير . وتلك هى حدود الاستطاعة ومنتهى الحرية لديه . أما الجبرية ، فالحديث عنها يطول .

إشارة :

تقع رسالة البصائر فى منطقة وسطى ما بين حدود الرواية وحدود المجموعة القصصية . ويبدو أن الغيطانى أساساً لا يعترف فى الأدب بحدودٍ مرسومة ــ فهو لا يلبث بعد ديباجته أن يقدِّم مجموعة متوالية من القصص القصيرة التى تبدو منفصلة ، وكأن القصة الواحدة دائرة بذاتها ، تلتف حول محورها الخاص . لكنه بطول النظر لمجموع الدوائر ، نلمح خطاً دقيقاً يصل بين محاور الدوائر وينظمها فى عقد واحد . فكأننا بذلك أمام رواية متصلة الفصول . وهو كثيراً ما يشطر الدائرة ليفسح المجال أمام ما يسميه بالحواشى ، وهى مقتحمات قصصية تتعلق بدائرة القصة/المتن ، لكنه لا يلبث أن يتوسَّع فى الحاشية حتى يدُخلها فى المتن ، أو يجعل الحاشية متناً . وثمة أمرٌ هندسىٌ آخر ، هو أن الغيطانى كثيراً ما يمدُّ من الدائرة السابقة خطّاً ، يقع بنهايته داخل حدود دائرة لاحقة ، وهذا شكلٌ آخر من توالى اتصال الدوائر !

لمحة :

عنوان الرواية ــ على تراثيته ــ يكشف عن انشغال الغيطانى الدائم المتجدِّد بفكرة مرور الزمن وفوات اللحظات . وهو يشير فى أولى صفحات الرسالة إلى أنه كان دائم التطلُّع لأقرانه سائلاً نفسه أين سيكون كل منهم بعد عشر سنوات ؟! وهو السؤال الذى يتكرر كثيراً بصور متعددة فى أعمال الغيطانى ؛ وفى كل مرة يدور السؤال عما سيكون عليه الحال بعد عشر سنوات . فلماذا يجعل الغيطانى السنوات العشر بالذات هى الفارقة ؟ هل لأنها تمثل العقد الواحد فى الأعمار ؟ أم لأن العقود الثلاثة الماضية فى حياتنا كانت كالمراحل المنفصلة ، فشتان ما بين الستينيات والسبعينيات . وذلك ما يظهر من قول الغيطانى :

«مع حلول السبعينيات ، لاحت المنعطفات المفاجئة ، والمنحنيات الحادة ، والانقلابات العاكسة ، حتى البديهيات انكفأت . فهل ينظر الغيطانى إلى كل عقد ، على أنه دورة زمان ؟

فصل :

حين ابتدأت الدائرة الأولى فى الالتفاف ، حول قصة «عم عاشور» الذى يعمل حارساً لمنطقة قاهرية عتيقة تضم بيمارستان ومسجد المنصور قلاوون وجامع برقوق . بدا الغيطانى كأنه يؤكد صلابة موقف الإنسان تجاه العالم ، فعاشور هذا الذى يحرس التاريخ العام ، ويحافظ على التاريخ الخاص ــ حيث ظل محتفظاً بالقُفَّة التى حملها أبوه عند نزوله القاهرة لأول مرة ــ هذا الرجل يبدو مثالاً لصلابة الإنسان ، ورسوخه ، لم ينفعل طيلة حياته الطويلة إلا مرتين : الأولى حين حاول بعضهم رشوته ، والأخرى حين رأى أجنبيين يتبادلان الهوى فى القبة !

ولا نكاد نسترسل مع سيرة الرجل ، حتى يصدمنا الراوى بتحولٍ عارم فى كيانه . فنرى «عم عاشور» وهو يتاجر فى العملة ويُفسح الطريق أمام طلاب الهوى من الأجانب الذين يطفئون الشبق بأعلى قبة المسجد . تحولٌ قاسٍ ، رهيب ، أراد الراوى أن يصدمنا به ، ويزعزع مستقر هدوئنا ، ليدخلنا بعد ذلك فى عالمٍ مقبضٍ ترفرف عليه أجنحة الجبرية الثقيلة .

قطع :

كثيراً يلجأ الغيطانى لتقنية الصدمة ، وقد فعل ذلك بمهارة شديدة فى رائعته «الزينى بركات» . مرة حين صدمنا بحقيقة أمر الزينى بركات نفسه ، وكشف فجأة عن فظاعة أحواله المستترة تحت قناع الصلاح . ومرة حين اختتم أحد فصول الرواية بصوت «المنادى» الذى ظل يردد أن «زكريا بن راضى» اعترف بجرائمه بمحض إرادته دون إجبار . ثم بدأ الفصل التالى بعنوان : وقائع تعذيب زكريا بن راضى .

وصل :

كان التحول إلى الجبرية فى رسالة «البصائر» ناجماً عن ورود الأحوال الشداد ؛ وضعف الإمكانية الإنسانية عن الاحتمال .

هذا ما يتجلى فى بقية قصص ـ دوائر ـ الرواية ، إذ شرع الراوى فى تعليل ما جرى لحارس التاريخ ، الذى انهار ، وجاء التعليل بياناً واستبصاراً عبر حشد قصصى يستعرض ما مَرَّ بأهل الزمان ، بداية من الطبيب الذى هجر الطب العيادى ، وصار مقاولاً يرتدى الجلباب ويخاطب عمال البناء بألفاظ مثل افهمنى يا حلاوة . . اسمع يا عسل !

ومادام ذكر الألفاظ قد جرى ، فمن الواجب أن نتوقف قليلاً عند لغة الغيطانى فى هذه الرواية :

إشارة :

يبدو أن الغيطانى قد أراد أن يموِّه بلغة التراث ، فاختار هذا العنوان ذا الطابع التراثى ، وراح فى ديباجته ينسج اللفظ على منوال القدماء ، ، مستخدماً تعبيرات مثل : فيا أهل الوقت ، ستقع أبصاركم على تدوينى ، لكلٍ وجهة هو موليها ، خطر لى أن أقيد ، إنما أردت الإخبار . . إلخ .

لكن الأمر محض تمويه . وإلا ، فإن قاموس الرواية لم يقتصر على لغة التراث وحدها ، بل جمع إليها ما استحدث من مفردات الواقع ، والتعبيرات اليومية ، واستفاد أيضاً من لغة الحوار العامى ، فسجَّلها بألفاظ وسطى . بين العامية والفصحى ، بحسب مقتضى السياق ، فكان أحياناً يستبدل بالعامية المصرية ما يوازيها من اللفظ الفصيح ، وأحياناً أخرى يستغل وقع اللفظ العامى ـ كما فى خطاب الطبيب/المقاول ـ فيثبتها كما هى . والأطرف فى ذلك كله ، أن الغيطانى استوحى أسلوب القص الشعبى المصرى ، هذا اللون المميز الذى نلمحه فى جلساتنا الريفية والشعبية ، وهذا ما يتجلى فى اختياره لتعبير مثل : فاتنى القول يا كرام .

لمحة :

مع أن لغة الرواية نجحت فى سبك مفردات التراث والواقع اليومى ، وجمعت بانسيابية قَصَّها بين الفصحى والعامية ، إلا أن هناك بعض المواضع التى استعصت على السبك . خاصةً عند محاولة الغيطانى صياغة ما هو «شديد العامية» بأسلوب فصيح،فمع نجاح المحاولة فى معظم مواطن الرواية ، إلا أن بعض المواطن الأخرى جانبت المحاولة فيها التوفيق ؛ ومثال ذلك ما نراه فى قول الأم لأولادها (يعنى لا أعرف أقعد مع أبيكم) فهنا لا نرى التوفيق فى نقل العامية للفصحى ، فالفصحى لا تتوالى فيها الأفعال على نحو (أعرف أقعد) فكان الواجب ـ فصاحةً ـ أن يُفْصل بينهما بشىء مثل (أن) بحيث تصير (أعرف أن أقعد) وكذلك كان يمكن تغيير (يعنى لا) بلفظة (ألا).أما لو أراد الغيطانى أن يستفيد من تلقائية التعبير العامى ، فكان عليه أن يترك العبارة كما هى دون تعديل ـ كما فعل فى مواضع أخرى ـ فتكون :"إيه . . يعنى ما أعرفش أقعد مع أبو كم"وهى بذلك لن تخدش سياق العمل وأسلوبه ، إذ إنه احتوى على تعبيرات مماثلة فى عاميَّتها مثل (بابا أهه يا ستى . . دى اللى بتضربنى . . بتقولى فين أبوكى) وهى ثلاثة تعبيرات وردت فى صفحة واحدة بالرواية ، ولم تتسبب فى اهتزاز أسلوبى ، لورودها فى معرض حوار تلقائى برىء ؛ سجَّله الراوى دون تعديل .

لمحة أخرى :

صحَّ عندنا أنه «جَلَّ مَنْ لا يسهو».وقد سها الغيطانى ـ على صعيد اللغة ـ فى بعض أجزاء الرواية حين كرَّر «جلس رجل عجوز».ففى اللغة ، لا يوصف الرجل بأنه «عجوز» بل «شيخ ، هرم» فالعجوز هى المرأة المتقدمة فى العمر . عموماً ، فسوف نقولُ،هنا ، ما كان يقوله المشايخ الأسلاف حين يرون تجاوزاً ما فى مؤلفات غيرهم ! فقد كانوا ينبِّهون على خَطأ الغير ، ثم يقولون : ولا نظن أنه يقع فى هذا السهو ، فالأرجح أن ذلك من عمل النُّسَّاخ !

فصل :

بعد حكايتىْ «عم عاشور» الذى هجَّ من التزامه ، وذلك «الطبيب/المقاول» الذى صارت الجرائد تنشر إعلانات مشاريعه محلاة بصورته وهو يرتدى الجلباب الأبيض والطاقية البيضاء وتحيط وجهه لحية كثة ـ وهى الصورة النموذجية لأصحاب شركات الأموال التى انتشرت آنذاك وظهر زيفها مؤخراً ـ راح الغيطانى يزيد الواقعة تفصيلاً ، عبر حشد من حكايات زمن الهجاج . فذكر طرفاً من قصة «الشاب الذى أصبح فندقياً» مع أن أبيه كان يحلم بأن يصير ولده ممثلاً دبلوماسياً لبلاده فى الخارج ، فصار بعد حصوله على الشهادة الجامعية التى تؤهله لذلك : ممثلاً لحال بلاده فى الداخل ! ثم

ذكر سيرة بعض المحاربين الذين تقاعدوا عن الخدمة وراحوا يتخبطون فى أرض الضياع ، حتى إن أحدهم زار قبة المسجد فى تجواله التائه ، فرأى أجنبياً وأجنبية يتعانقان فى لهفة ، فصرخ فى حارس القبة ــ الذى وصفه الغيطانى بقوله «كان الحارس عجوزاً ، لوجهه تيهٌ ، وغياب ــ قائلاً : ما يجرى بالداخل عيب ، هل رأيت ما يجرى داخل القبة ؟ فردَّ الحارس «عم عاشور» قائلاً : وهل رأيت ما يجرى خارج القبة !!

وبعد أن قصَّ الغيطانى علينا خبراً عن أولئك الذى سافروا وهم الملازمون للمكان ، راح يسرد شيئاً عن الذين هجّوا من المكان إلى خارج الديار : الخطّاط الذى راج أمره فى الغربة ، حتى اختُطف مخابراتياً ــ لم يصرِّح الغيطانى باسم البلد التى اغترب فيها الخطّاط ، وانما أشار الى أنها العراق ــ والمهندس الذى انحصر كيانه فى إرسال النقود لأولاده من أوروبا ، حتى انفجر كمده وفار الدم من فمه . والمزارع الذى ترك وظيفته بمصر ، ونهبوا حقوقه فى إيطاليا . والمدرِّسة التى أتمّت المدة ــ فى الكويت ــ وآل بها الأمر إلى جلب الهيروين لمصر . وأخيراً ذلك الأب الذى حاول كفيله السعودى أن يلوط بابنه .

قطع :

كان الغيطانى مصرىَّ الروح تماما وهو يقصّ ، بل هو أيضا مصرىُّ الفكر الهامس فى القصّ . والمصريون ، يردِّدون فى أمثلتهم الشعبية ما معناه : مَنْ خرج من داره قلّ مقداره !

وصل :

لما حكى الغيطانى عن أولئك الذين رحلوا من البلاد ، لم يصرِّح باسم البلدان التى ارتحلوا اليها ــ أو ساقهم القدر لها ــ حاشا إيطاليا التى ذكرها بالاسم ، وما عداها من بلدان العرب ، اكتفى باشارات مؤكدة إلى أن تلك البلدان على التوالى ؛ هى : العراق ، الكويت ، السعودية .. وكأن الغيطانى لا يكتفى فى الرواية بإدانة ما جرى فى مصر ، بل يؤكده بإدانة الزمن العربى كله . ويستشرف آفاق المصير المؤلم الذى تسير إليه تلك البلدان ؛ وهو ما نراه اليوم ، بعد عشر سنوات ــ فاصلة ـ من صدور الرواية .

المهم ، أننا طيلة لوحات الرواية ، نرى الجبرية الكئيبة وهى تحطُّ بأثقالها على الشخصيات ، فكلهم يبدون كأنهم المساقون إلى النهاية وهم ينظرون ولا يملكون عنها فكاكاً . لا أحد منهم ينال ما ناله عن عمدٍ واختيار ، بل تلتفُّ حوله الظروف ، حتى تأخذ بناصيته إلى مصيره المرسوم ، فإذا حاول الخروج عما رُسم له ـ كما حاول الشاب الذى صار فندقياً ـ لقيه الدهر بغوائله . وقد تعدَّت تلك الجبرية وعدم الاستطاعة إلى شخصية الراوى نفسه ، فعندما أتى إليه واحدٌ من أولئك المحاربين القدماء يطلب منه المساعدة فى إيجاد عمل ، يقيه من الشتات ، لم يتمكن الراوى الذى يعمل صحفيا من المساعدة ، وعلّل ذلك بأن الوقت لا يسمح له بالتصرف . الوقت بمعنى ظروف الزمن وأحوال الواقع . وحين لجأ إليه الشاب الذى يُحدق به أهل اللواط وطلب منه المساعدة فى الهروب مما قدِّر له ؛ يقول الغيطانى / الراوى ، ما نصُّه « كنت فى حيرة ، غير قادر على تقديم عون ، استعيد وقت كتابتى هذا ، تحديق القوم فى الشاب ، وتغامزهم ، ونظراتهم » فهو إذن مدركٌ لحقيقة الحال وقسوة المآل الذى ينتظر الشاب ، لكنه عاجز عن أى فعل ، غير مختار ولا مستطيع . فما جرى به القدر ، لابدَّ واقعُ !

إشارة :

حين انهمك راوى «الرسالة» فى ذكر ما جرى ، وراح يعرض لتفاصيل حياة الشخصيات ، التفاصيل التى أدت للنهايات المبكية ، رقّت لغة الرواية ، وشفّت ، لتناسب الإخبار عن الأحوال الحزينة ، أما الأسلوب التراثى الذى ذكرنا أمثلة له فيما مضى ، فهو لا يظهر إلا فى الديباجة وفى بدايات القصص والحواشى ؛ فإذا دخل الراوى فى التفاصيل ، غلبت تلك الألفاظ السهلة ، المنسابة ، الرائقة الوجد ، كأننا أمام شجون السرد وشجى الألفاظ ، فى غناء صاحب الربابة .

هنا يأتى السؤال عن طبيعة لجوء الغيطانى للغة التراث ، هل هى محض اصطناع يبغى التواصل مع لغة الأسلاف ؟ أم هى افتتاح للسرد القصصى واختتام له ، بينما المسبوك «التراثى ــ المعاصر ــ العامى ــ المبتكر» هو المكوِّن الرئيسى لأسلوب القصّ ؟ يبدو أنها الثانية . فمع قدرة الغيطانى على استكمال

بقية الرواية بالأسلوب التراثى ، كما فعل فى «التجليات» وأبدع . إلا أنه آثر أن يوافق بين تجدُّد اللغة وجدَّة الموضوع ، فسلك طريقاً يجمع بين الافتتاح والاختتام بتلك اللغة التراثية ، والدخول إلى الغمار بذلك الأسلوب الجديد الذى يجمع بين المفردات القديمة والجديدة والشعبية ، إلى جانب تلك الألفاظ ذات العبق الغيطانى مثل : أسيان ــ طلاَّت ــ تلاشى . . الخ بالإضافة لأسلوبه الوصفىِّ المميَّز للأشخاص والأماكن ؛ كأن يصف مدير الفندق ــ ذلك الرجل القوَّاد ــ بأنه «المدير اللزج» أو يصف الأماكن القاهرية التليدة بأنها «تقاوم البلى» .

لمحة :

تتأسس الجبرية الغيطانية فى «رسالة البصائر» على مفهوم هيراقليطى للوجود ؛ فكما كان ذلك الفيلسوف اليونانى القديم «هيراقليطس» يرى أن الاشياء فى تغيُّر مستمر ، وأن التغيُّر هو جوهر الوجود ، يرى جمال الغيطانى ـ بحسب ما جاء فى الرواية ــ أن : التغيُّر لا يدُرك لحظة وقوعه ، إنما يبدو وتتضح معالمه بعد تمامه . . هذا جوهر الوقت الذى أدركنى ، وحفَّزنى إلى كتابة هذه الرسالة . . فالتغيُّر يلحق كل شىء ، ما من معنىً أو حدثٍ مطلق ، فكل أمرٍ نسبىٌّ ، محكومٌ بالوقت» .

ولنتأمل تلك التعبيرات الجبرية : الوقت الذى أدركنى محكومٌ بالوقت . . لنرى كيف غلبت على الغيطانى أحاسيس انهزام الفعل الإنسانى أمام ما تجرى به المقادير . ولكن ، تظل « حرية التدوين » فعلاً إنسانياً يواجه احتكام أمر القدر ، ويرفضه .

فصـــــل :

لجمال الغيطانى عمل روائى آخر ، يحمل أيضا عنوان « رسالة » وقد كُتب تقريباً فى نفس الفترة التى كُتبت فيها « رسالة البصائر فى المصائر» ذلك العمل الروائى هو« رسالة فى الصبابة والوجد » .

وفى الروايتين/الرسالتين ، ملامح شبهٍ غير العنوان ، فرسالة « البصائر » تحكى عما وقع للآخرين الذين سافروا فى مكانهم أو ارتحلوا منه إلى خارج الديار ، ورسالة « الصبابة » تحكى عما وقع للراوى نفسه ، حين سافر إلى خارج البلاد ، ولَفَحه عشق تلك الفتاة المسماة « فاليريا » . ومايهمنا هنا ، على صعيد رؤية الغيطانى للعالم وتتبُّع موقفه بين الحرية والجبرية ، هو تلك اللحظة « الأسيانة » التى قال فيها لفاليريا وهو يستعيد زمان فعله السياسى الذى راح عبثاً : كُنا نحلم بتغيير العالم !

العالم إذن ، يتغير . لكن التغيير هنا غير مرهون بفعل الأفراد ، غير مرتبط باختياراتهم الفردية ، بل هو يسير وفقاً لمنظومة علوية لايملك الفرد حيالها أى فعل ، اللهم إلا « الحلم » فى رسالة الصبابة ، أو « الأمل » فى رسالة البصائر . . تلك هى ملامح الجبرية التى تظلِّل أعمال الغيطانى فى الثمانينيات ـ مضافاً إليها « التجليات » التى انطلقت من واقعة موت الأب . ويبدو أن ذلك الموقف الجبرى لايعتمد على مذهب عقائدى ، بقدر مايقوم على تلقائية الشعور بضآلة حجم الإنسان الفرد أمام العالم وأمام الموت .

قطـــــع :

انشغل الفكر الإنسانى بقضية « الحرية والجبرية » منذ أقدم العصور ، وكان الفلاسفة فى كل عصر يحاولون اتخاذ موقف معين منها ، باعتبارها واحدة من أهم قضايا الفلسفة الأولى « الميتافيزيقا » حتى قال الفيلسوف الانجليزى المعاصر « بين » إن تلك القضية هى « قفل الميتافيزيقا الذى علاه الصدأ من كل جانب . . » لكن الحقيقة أن هذا الصدأ لايلبث أن يسقط ، ويعود البريق لمعدن القضية ، مع كل اهتمام جديد بها . اهتمام تحتِّمه عملية انشغال الانسان بالوجود .

وفى تراثنا القديم ، تمت مناقشة القضية على نطاق واسع ، خاصةً أيام بنى أمية . فقد انهمك المسلمون فى طرح القضية تحت مسمَّى « الجبر والإختيار » وتبلورت آنذاك المواقف التى يمكن حصرها فى اتجاهين أساسيين : الأول اتجاه « القدرية » القائلين بحرية الإرادة والفعل الإنسانى ، وذلك هو موقف المعتزلة . والآخر اتجاه « الجبرية » الذين ذهبوا إلى أن أفعال العباد مقدرة أزلاً ، وأن الأمر خارجٌ عن إرادة الفرد ، معلق بإرادة الله القاهر فوق عباده ؛ فالإنسان مجبورٌ على أفعاله مقهورٌ عليها .

ولن نخوض هنا فى تفاصيل الحجج والبراهين التى يقدّمها كـلا الفريقين ، كما لن نتـوقف عند الموقف « الأشعـرى » التلفيقى الذى حاول الخروج من المشكلة بابتداع حلٍّ أسموه بنظرية « الكسب » التى يتقـاسم فيها الله والانسـان الفعل ، بحيث يصبح الإنسان هو المخيَّر والمسيَّر فى ذات الآن ! فالمهم المُراد هنا ، وهو بيان أن الغيطانى يتعرَّض لقضية شائكة ، ثار حولها الكثير من الجدل .

وصـــــــل :

مثلما بدأت قضية « الإنسان بين الحرية والجبرية » فى الظهور عند الأوائل ، تحت تأثير هَمٍّ سياسى هو تولى بنى أمية الحكم والخلافة ، ثم امتدت لتأخذ أبعاداً ميتافيزيقية ، برزت القضية عند الغيطانى تحت تأثير الهَمِّ السياسى المتمثل فى معاهدة كامب ديفيد - وهو ماأشير اليه فى الرواية بلفظ : توقيـع الصكوك - وما تلا ذلك من تحوّل فى المـوقف السياسى الـذى جَرَّ وراءه تحولات اقتصادية واجتماعية لاحصر لها ، ثم اتخذت القضية أبعاداً فكرية حاصلة من تأمل لأحوال الخلائق فى مصر . هكذا يتضح أن المقدمات المتشابهة تطرح فكراً شبيهاً ، سواء فى الفلسفة أو الأدب .

وقد أمعن الغيطانى فى بيان أن الجبر واقع ، فهو يحرص عند تنـاوله كـل شخصية تحـدَّث عنها ، عـلى تقـريـر عجـز تلك الشخصيـة عن الاختيار المـلائم ، فيسحب منها القـدرة على الفعل : الشاب الذى صار فندقياً لم يكن أمامه إلا قبول العمل فى الفندق ، لأن العمل الديبلوماسى يحتاج توصيـة ومعارف كباراً ، وهو أمر غير متاح ، فلا يبقى إلا الخروج من البطالة بالاستسلام للبديل الوحيد المطروح ، وهو العمل الفندقى . والضباط الذين خرجوا من الجيش بالتسريح أو الاستقالـة ، لايمكنهم أن يسـلكوا طرقاً باختيارهم ، لأنهم لايحسنون صنعاً فى غير الحرب والقتال ، ولا تشفع لهم بطولاتهم السابقـة فى الواقع الجديد ؛ فهم عاجزون عن التحقق ، فاقدون القدرة على اختيار الملائم . والذين رحلوا للعمل فى البلاد الأخرى ، كانوا فى موطنهم الأصلى يعانون من الشلل الاقتصـادى وعدم القدرة على تحصيل الأرزاق ، فلا يبقى أمامهم إلا الاستسلام لفكرة السفر الواعدة بالمال الكثير . وقد حرص الغيطانى على تأكيد أنهم لم يخرجوا لمجرد تحسين أحوال المعاش ، بحيث يغدو السفر والعمل بالخارج اختياراً حُرًا ، بل هم مدفوعون إلى ذلك دفعاً ، بحكم ندرة الفرص العملية أو تضييق الخناق من الأهل والولد .

ومإن يخرج الغيطانى بشخصياته من دائرة الاختيار الحر ، إلى دائـرة النقلة الإجبارية ، حتى يحيط الشخص بالقيـود . فالحارس القديم محوطٌ بقيد انقلاب الأحوال العامة وتهافت القيمة الخلقية ، والضباط القدامى محـوطون بعـالم اقتصادى مشبوه ومحكم القبضة ، والخطَّاط الذى راجت أموره فى الغربة العراقية محـوطٌ بالجـو المخابـراتى القاسى ، والـذى يعمل فى السعودية محوطٌ بسطوة « الكفيل » وقدرته على المنع والعطاء ، ناهيك عن قدرته على الإيذاء بكل صوره .

ولكى يرينا الغيطانى أن الجبر عامٌ ، وأن حدود الإمكانية الإنسانية قاصرة ؛ عرض لنا مآل أولئك الذين رفضوا الأمـر ومارسوا حريتهم . فمنهم الشاب الفندقى الذى رفض أن يدفعه مدير الفندق إلى غرفة البدوى الثرى المحبِّ للغلمان ! ومنهم المحارب القديم الذى رفض الانغماس فى عالم المال المشبوه ، ومنهم الحلوانى الحلبى الذى انفجر فعله فاستل سكيناً غمده فى الشيخ الذى عاث بابنه . فما الـذى جرى ؟ لنتـرك الغيطانى يقصُّ علينا مصير الفتى الفندقى ، وكيف لفَّقوا له التهم عقاباً على رفضه :

> « الطرق المفاجىء عند الفجر باغتهم أجمعين ، هذا لم يقع من قبل ، أىُّ زائر هذا ؟ يقف الولد عند باب غرفته منكوش الشعر ، تتطلع أمه إليه ، حسُّها الخفى ينبئها أنه المقصود . . عندما اقتحم الضابط ذو السترة السوداء والنجوم الذهبية الصالة ، أومأ إلى الجنود الثلاثة أن ينتشروا فى البيت . . تتطلع الأم إلى ابنها الواجم ، المستغرب ، لم تلفظ إلا كلمة واحدة بدت كالاستغاثة ، كـالمرثيـة « ياخـرابى » . . انثنى الضابط ، غـير عابىء بجزع الأب ، وتهدّم الأم ، وروع الابن : بصمـاتك تملأ الغرفـة رقم مائـة وسبعة وسبعـين ، هناك شهـودٌ أيضاً . »

أما المحارب القديم ، فقد عرَّفنا بـه الغيطانى عـلى النحو التالى :

« هو .. كان قدوة ، ولكنهم بغتة أخرجوه عنوة من وقته ، من انتظامه ، أقصوه قسرا فى ذروة انغماسه ، حادوا به غصباً ، أرغموه أن يصبح مكيئاً فى عنفوانه ولم يهن بعد » .

تلك هى طبيعة خروجه القسرى من الجيش ، أما خروجه الاختيارى عن نظام المال الانفتاحى ، فقد تمخض عن الآتى : « ما يجرى منهم بعد استقالته يحيره ، إنهم يبذلون المحاولة تلو المحاولة .. خال امرأته أوجز ونصح ، غير أنه عند الانصراف لمح بوعيد خفى ، لم يغب عنه ، أدركه ، بدا وكأنه يحذره .. لم يخف أنه ينذر ولا يشفق » .

والحلبى الذى ثار ، كانت نهايته كالتالى :

« تقلّبت الحكاية فى البلاد ، رغم أن تفاصيلها لم تُنشر قط ، وقيل بين ماقيل إنهم نوّعوا العذاب للحلبى ، وإن شرطياً أسود اغتصب الغلام على مرأى من أبيه ، وإنه سمع بأذنيه ابنه ، يصرخ من ألم اللواط به ، وهذا أصعب عليه من اقتياده موثقاً إلى الميدان الكبير عقب صلاة الجمعة ، وتمزيق ياقته ، وبسط عنقه قبل أن ينخسه الجلاد بالسيف » .

لقد تعمَّدت إيراد كلام الغيطانى فى الرواية بنصِّه ، لما تبديه النصوص من بشاعة المآل الذى انتهى إليه أولئك الذين حاولوا الخروج من عتمة المفروض عليهم ، وماتظهره الألفاظ من كآبة مصير المختارين . وليت الغيطانى اكتفى بذلك التصوير لهيمنة الجبرية على الوجود الإنسانى المقهور ، إذ أكَّد أمرها فى بعض اللوحات الدقيقة البارعة ، التى سنقف عليها من خلال تلك اللمحات :

لمحـــــة :

من روائع اللوحات التى قدمها الغيطانى فى الرواية ، تلك اللحظة المدهشة التى احتُجز فيها الأب العامل فى السعودية ، وفُصل عن ولده الصغير المهدَّد برغبة الشيخ اللوطى . فإذا به :

« يتخيَّل الإمساك بالولد عنوة ، التغييرات الفزعة .. وهنا وقع أمرٌ غريب ، لم يسمع به ، ولم يسبق له ، إذ غَزُر غرَقُه مع تعاظم خوفه ، وتتابع دقات قلبه ، ازداد تداخله فى بعضه ، كأن قوة غامضة تدكُّ مابداخله دكاً ، مويجاتٌ غريبةٌ تسرى عبر ظهره ، على حوافها قشعريرة ، وفى البؤرة منها ألم ولذة مرغم عليها ، لم يسع إليها ، لا إلى استثارتها أو بعثها ، قذف كما يقذف عند الجماع ، بقى مذهولاً ، منهكاً ، مرتبكاً ، مدركاً أن خللاً عنده وقع ، وأن شيئاً مستعصياً على التلف خُسر ! » .

هذه الحالة النفسية الفريدة ، لم أقابلها فى نصٍّ أدبى آخر ، ولا اعتقد أن علماء النفس قد توقفوا عندها بالتحليل . ومع ذلك ، فقد رأيت أصلاً لها ، وشبهاً ، عند أحد مشايخ التصوف الكبار ، هو عبد الكريم الجيلى ، الذى يقول فى كتابه « المناظر الإلهية » مانصُّه[1]: فى منظر التلوين ، تجد من اللذة الإلهية مايسرى فى جميع أجزائك إلى أن تكاد روحك تخرج من عالم التركيب.وقد أخذت هذه اللذةُ فقيراً ، حتى غاب عن الكون ومافيه ، فلما رجع إلى نفسه ، وجده قد أمْنَى . وقد أنكر هذا الحال بعضُ المشايخ المتقدمين فقال : « إن ذلك للبقايا التى فيه من البشرية » وأين البشرية منه فى هذا المقام ؟ بل إنما هو بحكم البشرية فى هيكله الجسمانى ، لا لبقاياها فى نفسه المطهرة ، فاعلم .

هكذا تتشابه اللوحتان عند الجيلى والغيطانى ، مع اختلاف السياق المؤدى إلى هذا الإنزال المنوى غير الإرادى . عموماً ، فكلاهما ـ الجيلى والغيطانى ـ جبرىٌّ على طريقته . فإذا كان « الجبر » عند الغيطانى نابعاً من قسوة العالم واحتكام أمره وضعف الإمكانية الفردية عن مواجهة طامة كبرى كالانفتاح وافتتاح زمن الشتات . فإن « الجبر » عند الجيلى هو التسليم

التام للمحبوب ، وفناء الإرادة الفردية فى مراد الله . . ومن هنا ، قال الجيلى فى قصيدة النادرات :

أرانى كالآلات وهو محرِّكى — أنا قلمٌ والاقتدارُ الأصابعُ

فآونةً يقضى علىَّ بطاعةً — وحيناً بما عنه نَهَتْنا الشرائعُ

وما أنا جبرىُّ العقيدة ، إننى — مُحِبٌ فنى فيمن خَبّتْهُ الأضالعُ

لمحـــة أخـــرى :

يرسم الغيطانى لوحةً أخرى ، بألوانٍ داكنة ، فيروى على لسان الضابط المتقاعد . . أو بالأحرى : الضابط الذى أُقعد بعد الصلح مع اليهود ـ بعض مشاهداته ، فيقول :

« . . عند الناصية لمحه ، كان يرتدى جلباباً ، يركب دراجة ، يقودها بأقصى مالديه من طاقة ، هكذا تنبىء حركة ساقيه ، انحناءته . فجأة ، شظية لم يرها ، لم يدر حجمها أو مصدرها ، سبقها انفجارٌ قريب ، انبثق الدم غزيراً عند قاعدة الرأس ، بدا مظهر الجسد غريباً وقد طارت منه الهامة ، لكن ماجعله يحملق ، استمرار الساقين فى حركتها ، إمساك اليدين بالدراجة ، دوام الانحناءة ، الاندفاع إلى الأمام ، انخفاض ساقٍ وارتفاع أخرى . كم دام ؟ ثوانٍ ، جزء من ثانية . . »

هذه الصورة الميكانيكية لحركة الجسد بدون رأس ، تُعرف عند الأطباء باسم « التَّيَبُّس الرِّمِّى » وهى حالة مدروسة . لكن السؤال هو : إلى ماذا يشير الغيطانى بتلك الصورة ؟ هل يقصد الإشارة إلى سَعْى أبداننا دون رأس مدبِّرٍ . هل يقصد حركتنا الميكانيكية التى لن تستمر طويلاً ! إن كان قد قصد لذلك المعنى ، فما أقسى تصويره للجبرية ، وإن لم يقصد ، فما معنى حشده تلك الصور ؟

لمحـــةُ أخيـــرة :

يقول علماء الاجتماع : إن انهيار جهاز القيم الإنسانية فى المجتمع يؤدى إلى حالة من « الاغتراب اللامعيارى » فهل وقف الغيطانى فى روايته عند هذا الحد ؟

ربما يكون ماجرى مع « عم عاشور » هو وصولٌ إلى ذلك الحدِّ العارم من فقدان المعايير والاغتراب عن طبيعة الذات ، ولهذا نراه وهو « حارس التاريخ » يبيع المكان للأجانب ، ويقصر هَمَّه على الاتجار فى العملة ؛ وكأنه تحت تأثره بفقدان المعيار القيمى ، ينفصل عن ماضيه الطويل ويغترب عن مألوف أمره ، حتى يصير بهذا التحوُّل شخصاً آخر غير هذا الذى كان ، فبان .

ولكن الغيطانى لم يقف عند هذا الحدِّ من آثار « اللامعيارية » الناشئة عن انهيار القيمة ، بل يمد الخط على استقامته ، فيذهب به بعيداً ، ويمعن فى بيان أثر انهيار الشخصيات ، فيقف بهم عند نوع من « الفصام ». وهذا الفصام الذى يعرض له الغيطانى لايشبه حالات الفصام المعروفة عند السيكولوجيين ـ كالكتاتونيا والهبفرينيا ـ ولكنه فصامٌ من نوع خاص ، ينفصل فيه الفرد وقتياً تحت تأثير إدراك معين ، ثم لايلبث أن يصطدم تكوينه النفسى القديم بالصورة الانفصامية التى بدت عند هذا الإدراك الذى أطَلَّ خلاله شخصٌ آخر . ومثاله فى الرواية ، ذلك المهندس الذى ترك أطفاله وزوجه ومضى يعمل فى البلاد ليرسل لهم مالا يكُفُّون عن طلبه . هذا المهندس عانى من فقدان المعيار ، واغترب عن ذاته وعن العالم « تساءل مراراً فى الخطابات التى شَيَّعها إلى أخته ، لماذا تسعى الظروف إلى مخالفته فى الحدود الدنيا ؟ لماذا لم تمض به فى مساراتها العادية ؟ لماذا يجد المخالفة عند كل سعى مشروع » فى إحدى المرات التى عاد خلالها هذا ـ الراحل دوماً ـ إلى أسرته ، كانت ابنته قد كبرت . وهنا وقعت لحظة الفصام ! ذلك أن البنت كانت ترتدى قميصاً يبرز صدرها المتمكن ، وبنطلوناً يلتصق بجسدها « عندما انحنت ، فوجىء بنفسه محدقاً بردفيها ، المكتملين ، المستديرين ، المتصلين ، المفترقين فى تضام ،

سرى عنده مايسرى عند الذكر تجاه الأنثى ».هذه اللحظة الانفصامية الصادمة ، ترددت فى الرواية بشكل آخر ، حين نظر المحارب القديم ـ التائه الجديد ـ إلى أشيائه الخاصة : كأنها تخصُّ غيره .

وبعد ، فإن رواية « البصائر فى المصائر » تكشف عن حركة جدلية عنيفة عند جمال الغيطانى . والجدل فيها لايعتمد على الانتقال من المحسوس إلى المعقول عبر الحركة الصاعدة الهابطة التى نراها عند أفلاطون وأفلوطين ، ولا يقوم على التحول من الفكرة إلى نقيضها ثم إلى المركب منها فى حركة ثلاثية تتوقف عند المطلق كما هو الأمر فى فلسفة هيجل . لكنه جدلٌ ناشىء عن اصطدام الحرية بالجبرية . الحرية المتمثلة فى وعى « الراوى » وفعله التدوينى المعبِّر عن إدانته للواقع الانفتاحى المصرى والواقع العربى المتفسِّخ تحت طغيان الحاكم الفرد وطغيان التخلُّف . وفى مقابلها ، تلك الجبرية التى حطَّمت الشخصيات ، فقيَّدتهم ، وحدَّت اختياراتهم ، وحدَّدت مصائرهم .

ولقد ظهر عنف العملية الجدلية فى تداخل الراوى مع شخصيات الرواية ، المتبصِّر فى مصائرهم ، المشتبك بكل مشاعره مع تفاصيل همومهم ، الكاشف عن أقدارهم .

وإذا كانت جدلية الحرية والجبرية قد جرت فى رواية « البصائر » على أرض الواقع اليومى وهمومه ، فإنها انتهت على هذا النحو الذى اختتم به الغيطانى فى روايته ، فقال : « ماوقع وقع ، وماسيجرى سيجرى ، وماشاء الله كان . . فى البدء ليس لنا خيار ، كذا فى الانتهاء ، فما شاء الله كان ، منه نستمد العون ، فسبحان من لايدركه التبديل ، العليم بأحوال العباد » .

ولم يشأ الغيطانى أن ينهى جدله بانتصار خطابى لحرية الإنسان فى مواجهة العالم ، وإنما كان صادقاً مع نفسه ، متسقاً مع تبصُّره لأحوال الخلق ، فأعلن فى نهاية الأمر استسلامه المُجهد ، الأسيان ، لحقيقة الجبر الذى يواجه الإنسان فى الكون .

إن ماانتهت إليه رواية « رسالة البصائر فى المصائر » من شعور جارف بالجبرية ، هو عينه ، مايفسر المنحى الفكرى والشعورى فى أعمال الغيطانى التالية لهذه الرواية ، فقد نشر بعدها روايته « شطح المدينة » التى حلَّق فيها بعيداً عن الواقع ؛ ثم كتب روايته ـ التى لم تُنشر بعد ـ بعنوان « هاتف المغيب » ليعلن فيها استسلامه الإنسانى التام للجبرية ، متمثلاً فى هذه اللفظة المحورية التى كان الهاتف الخفى يدفع بها بطل الرواية فى كل مرحلة : ارحل .

كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية

خيــرى دومــة

عندما نقرأ رواية عبد الفتاح الجمل الأخيرة « محبّ »[1] ١٩٩٢ لابد أن تنتابك رغبة عارمة فى كتابة سيرة موطنك الأصلى (القرية . . . الإقليم . . الحى الذى تنتمى إليه . . .) ، فمع كل كلمة من كلمات الرواية عالم يحز فى النفس ضياعه ، وكلمات شبيهة وشخوص وحكايات من موطنك تترى على الذاكرة تدعوك لإحيائها وإنقاذها من مجاهل الذاكرة المراوغة . وإذا انتقلت إلى إهداء الرواية يتأكد لديك هذا الهمّ التسجيلى الخاص الذى يحرّك المؤلف ، وكيف « نامت الذاكرة منه فى الخط ، بعد أن زحفت بأظلاف قطعانها المدينة والتهمت فى معدتها الزلط »[2] .

ولابـد أن تدرك أثناء القراءة أن هـذه كتابـة مختلفـة عن « القرية » ، تضعك فى مقارنة مباشرة مع الكتابات السابقة عن الموضوع نفسه ؛ فمن العنوان ، إلى الإهداء ، ومنطق التداعى وطريقة الحكى ، والبناء العام ، والشخوص ، وموقع الراوى مما يحكى . . وقبل ذلك كله من اللغة لابد أن تدرك أنك أمام وعى حاد فنى بمشكلات الكتابة القصصية السابقة عن القرية ، وأمام محاولة فريدة لتجاوز هذه المشكلات .

كانت مشكلة الكتابات القصصية السابقة عن القرية تعود ـ فنيّاً ـ إلى طبيعة علاقة الراوى/الكاتب/وابن القـرية الـذى يعيش الآن فى المدينة شاباً ـ بما يحكيه عن قـريته التى تـرتبط بـطفولتـه ، والتى يعى مشكلاتهـا الآن وعياً مختلفـاً . كانت المشكلة تكمن فيما يمكن أن يقع فيه من تحيز أو تعاطف أو شفقة أو سخط ، أو أى لون من ألوان الانفعال الرومانسى يمكن أن يؤثر على أسلوب كتابته ويتسرب إلى عناصر البناء الأخرى كلها فى العمل ، أو يجعله متحداً مع بطل روايتـه فيما يقتـرب من الترجمة الذاتية ؛ فتطفو على السطح مشكلاته الذاتية المضخمة وتحرك بناء الكتاب ، بينما تختفى ـ أو تكاد ـ مشكلات القرية الحقيقية . ويمكن للقارىء أن يطّلع على جانب من تاريخ هذه المشكلة فى الكتابة الروائية من خلال كتاب عبد المحسن بدر « الروائى والأرض »[3] ، حيث ينطلق الكتاب من علاقـة

الـذات بالمـوضـوع فى هـذا النـوع من الكتـابـة ، بـدءاً من « زينب » ، ومـروراً بـ « يـوميـات نـائب فى الأريـاف » و« الأرض » و« الفـلاح » ، وانتـهـاء بـ « أيـام الإنسـان السبعة » .

هذا الكتاب « محب » يحاول أن يقف موقفاً مختلفاً ، وعبر وسائل فنية مختلفة : فهو أولاً لايخضع لشكل واحد من أشكال الكتابة القصصية (الـروايـة . . . القصـة . . السيـرة . . الصـورة . . .) المـألـوفـة التى يمكن أن تسـمـح لكـاتبهـا - وللقارىء - أن يندمج فى مايحكيه متعاطفاً أو ساخراً ؛ ليس ثمة بداية أو نهاية ، ليس ثمة بناء تقليـدى أو حبكة محكمـة تفضى إلى تفسير أو تقييم واضح لعالم القرية وموقف الكاتب منه ؛ لاحكم مباشراًعلى الأشيـاء والأشخاص . . هذه كلها أشياءتكاد تكون مستبعدة عند القراءة الأولى المباشرة للعمل . والكتاب ثانياً - يصطنع طرقاً مختلفة فى الحكى كلها تمنحه فرصة الحيادية الساخرة إزاء مايحكيه ، ويصطنع مسافة ثالثة بينه وبين مايحكيه عبر السخرية وأساليبها المتنوعة فى الكتاب .

(١)

أول سؤال تـطرحه قـراءة الكتـاب هـو سؤال النـوع : ماالنوع الأدبى الذى ينتمى إليه كتـاب « محب » لعبد الفتاح الجمل ؟

صحيح أن مسألة « النوع » تعـرضت فى المرحلة الأخيـرة لهزات شديدة وتحويرات وتداخلات كادت تقضى عـلى فكرة النوع نفسها ، ولكننا لم نزل ، بـالرغم من ذلـك ، نكتب - ونتلقى - روايات ، وقصصاً قصيرة ، وقصائد . . مع تبـاعد الـطرق التى ينتسب بها كـل نص إلى النـوع . لقـد نشـرت « محب » - وها أنا أؤ نثها بوصفها رواية ! - فى روايات الهلال ، وسوف يكون هناك تسليمٌ مالدى القارىء بأنها رواية ، بالرغم من أن صاحبها لم يسجل على صفحة العنوان أنها رواية . وربما يتلقاها القارىء بوصفهارواية ، لأنها تدور حول موضوع واحد وتقدم عالماً واحداً .

هل كتاب « محب » رواية بأى معنى من معانى الرواية ؟ هل هو مجموعة قصص قصيرة يجمعهـا موضـوع واحد هـو قريـة محب ؟ هل هو مجموعة صور وحكايـات وشخوص من قـريـة محب ؟ إن الأسئلة لا يمكن طرحها هنا على هذا النحو ، كما فعل غالى شكرى فى مقاله السريع الذى نشـره عقب صدور الرواية تحت عنوان « حواديت أم رواية » [٤] ، فطرح السؤال على هذا النحو لن يفضى إلى شىء ، لأن الكتاب ليس بالرواية وليس بالحواديت .

ليس الكتاب رواية بأى معنى من معانى النوع الأدبى المسمى رواية ، رغم اتسـاع النوع واشتماله على أشكال لاحصرلها . ليس فى الكتـاب بطل روائى -أيـا كان نـوعه - يـواجه العـالم ويبحث عن قيم . . وليس فى الكتـاب خيط متـصـل مـن الأحداث يبدأ وينتهى ، أيا كان تبعثر الأحداث وتشتتهـا . ليس فى الكتاب من عناصر الرواية إلا هذا العالم الواحد : عالم قرية محب الذى يقف وراء التداعيات المختلفة ويبتعثها من ذاكرة الراوى . وهو ليس عالمـاً روائيا ، وإنما مجرد عـالم من شتات الذاكرة ليس فيه عنصر من البناء الروائى يجمع شتاته . هذا العالم (الاجتماعى) هو أحد جانبى الرواية كما تحدث عنها جولدمان حين قال : « إن الرواية فى الجزء الأول من تاريخها كـانت تتضمن عنصرين فى وقت واحـد : سيرة حيـاة فرد ، وعرضاً عاماً لمجتمع » [٥] . فى الروايـة التقليديـة يتم تقديم العنصر الاجتماعى فى خلفية صراع الفرد/البطل مع العالم ، أما فى « محب » فيتم تقديمه فى الصدارة كـأنه - وحـده - هو الموضوع ، دون العنصر الخاص بقصـة بحث البطل ، وهـو العنصر الموحِّد لهذا العالم فى بناء له معنى . كأننا لسنا أمام عالم روائى من صنع الفن ، أو من صنع خيال المؤلف . إننا أمام عالم تم تسجيله وفقاً لقفزات الذاكـرة ، وإن خضع لتـنظيم شكلى خارجى مثل « محبيات ١ » و « محبيات ٢ » و « محبيات ٣ » ، أو مثل العناوين الداخلية الكثيرة التى لاتفضى أبداً إلى تنظيم بالمعنى الروائى الذى يتضمن بداية ، وصراعاً ، ونهاية من نوع ما . بل إن هذه العناوين تسهم على النقيض من ذلك فى تكسير هذا العالم وتفتيته .

وليس الكتاب - أيضاً - مجموعة من القصص القصيرة ، أو الحكايات التى تستقل كل حكاية منها ببنائها - ربما باستثناء آخر أقسـام الكتـاب وأصغـرهـا : « محبيـات ٣ » (ص ١٤٧ - ١٦١) ، حيث يقترب بناء النصوص من بناء نوع من القصص القصيرة التى تدور حول الحيوانات والطيـور . وحيث تنتهى

النصوص بنهايات شبيهة بنهاية القصة القصيرة الكلاسية : لحظة الكشف مع قنبلة النهاية .

وعلى الرغم من أن الكتاب يبدأ متأثراً بكتابات الجغرافيين والرحالة والمؤرخين العرب الذين يتقصّون عادات البلاد وغرائبها ، فإن المؤلف سرعان مايحاكى هذه الكتابات محاكاة ساخرة وخاصة فى هوامشه المليئة بهذاالنوع من السخرية ، وسرعان مايقفز من هذا النوع من الكتابة إلى أنواع أخرى عبر الكتاب . ويمكننا أن نلاحظ هذا التأثر فى الصفحات الأولى ، حيث يتم تقديم أصل قرية محب بطريقة خرافية قريبة مما كان يفعله بعض الرحالة ، ويتم تقديم أهم عاداتها . . مع الحرص الدائم على مسافة السخرية البديعة :

« حدثوا فى رواية متواترة أن « مصر » كانت تتفسح فى شماليها الأقصى ، وقيل تعسّ وتتفقد الأحوال ، وتتعرف إلى خلق الليل والنهار ، وقيل - وهو الأرجح - تمشّى رجليها وقد خدرتا من طول خلود .

كانت تعقد يديها من خلف عجزها ، وقد حباها الله فى ذلك الزمان المديد ساقين فى طول فرعى النيل ، حتى كناها القدامى . . « أم خطوة » .

وبينما كانت تهبع على ضفة النيل قرب دمياط كما يهبع الجمل ، إذ شرقت/والراجح أن أحداً قد جاب فى سيرتها ، فعطست ومسحت بوزها بكمها وهى تتشهد ، وبأصول إبهامها مسحت عينها التى دمعت ، وتلفتت حولها ، فلما لم تجد من يقول لها « يرحمك الله يامصر » شمخت جانحة إلى اليمين رافعة إبهامها الأيسر ، تضغط به منخورها الأيسر تسدّه ، وفمها تطبقه ، وبعزم أبيها وأمها تنفخ ، وكالصاروخ يرتفع بربورها ، بربور مصر العزيز ، إلى أعلى عليين .

وعلى بعد كيلو مترين وكسور من مجرى النيل - وكان هذا قديماً معيار فتوة - انحط البربور ومن يومها لم يتزحرح - فى نقطة لم يكن لها أدنى اعتبار على خريطة مصر ، ولعله السبب فى كثرة أشجار المخيّط العظيم بالمكان .

هذا أصلى وفصلى - أنا قرية محب - وأصل الفتى ماقد حصل .

إى نعم بربور ، إلا أنه بربور مصر » [٦] .

الكتاب أقرب مايكون إلى « مجموعة صور » أو لقطات يجمعها عالم واحد ، يتم تصويره بطرق مختلفة ، ومن زوايا متعددة ، وهو « نوع » من الكتابة له تراث ممتد فى القص العالمى والقص العربى الحديث ، بحيث يمكنك أن تقولَ إنه « نوع » يختلف لاهو « رواية » ولاهو مجرد مجموعة من الصور المستقلة المنفصلة ، فبقدر مانتلقى الصور هنا بوصفها صوراً منفصلة نتلقاها فى إطار مجموعة الصور ، ولايكتمل عالم إحدى الصور إلا فى إطار هذا العالم الذى يجمع بين كل الصور فى علاقة متبادلة . تستطيع أن تقول إنه « نوع أدبى » له تقاليده المستقلة التى تجمع بين تقاليد الرواية والصورة القصصية ولكنها تختلف عنها كذلك ، نوع من الكتابة يهتم - عبر تاريخه - بتصوير أقاليم معينة أو جماعات معينة يهتم بها القص القصير غالباً [٧] . لقد حاول سعد مكاوى - على سبيل المثل - أن يقدم عالم قريته « الدلاتون » من قبل ، وذلك من خلال مجموعة من الصور ضمنتها مجموعته « الماء العكر » [٨] ، ولكن الأمر هنا مختلف من عدة وجوه : تتابع الصور داخل نص الكتاب ، ومسافة السخرية التى تفصل الراوى عما يقدمه ، واللغة التى تُمَثِّل هنا أهم أداة من أدوات التصوير .

إن الصور تتتابع هنا بطريقة أقرب مانكون إلى طريقة الحكى الشعبى الذى ينتقل من صورة إلى صورة فى عالم واحد ، فى تلقائية ودون تمهيد . وليس لكل صورة هنا عنوان يفصلها عن الصور الأخرى ، وما يفصل بين صورة وأخرى ليس سوى مساحة فراغ بيضاء صغيرة جداً تسمح بانتقال ذهن القارىء . واللقطات (خاصة فى محبيات ١) لقطات سريعة متلاحقة وقصيرة غير مكتملة ، قد تكون عن شخص ما من شخوص القرية فتلخص أهم صفاته فى جمل سريعة وتلتقط حادثتين أو ثلاثاً فى فقرة قصيرة أو فقرتين . وقد تكون مجرد حادثة عرضية يدخل إليها الكاتب من منتصفها ، ثم ينتقل إلى غيرها وهكذا . . لدرجة أن الصفحة الواحدة (من القطع الصغير) قد تضم لقطتين أو ثلاثاً . . ولدرجة يبدو معها هذا القسم الأول « محبيات ١ » كأنه لوحة واحدة كبيرة تضم مجموعة من « المنمنمات » الصغيرة ، فى نظام تشكيلى . ويبدو شكل الكتابة على الصفحة موحياً بهذه الصورة ، مشيراً إلى علاقة خاصة بين هذا الكتاب وفنون التصوير .

غير أن تتابع الصور لا يجرى دائما على هذا النحو فى كتاب « محب » ؛ فالكتاب مقسمٌ إلى محبيات ١ (٥ - ٦٢) ، ومحبيات ٢ (٦٣ - ١٤٦) ، ومحبيات ٣ (١٤٧ - ١٦٣) . ومايجمع بين هذه الأقسام الثلاثة هو « محبيات » ، أى انتماؤها إلى عالم واحد هو عالم قرية محب ، وإن كانت محبيات متنوعة ومختلفة . ولا يعنى ذلك أن محبيات ٢ مترتبة على محبيات ١ ، أو أن محبيات ٣ مترتبة على محبيات ٢ ، فليس بين هذه المحبيات المتراتبة علاقة سببية أو كيفية ، أو أية علاقة من نوع آخر ، سوى أنها تنتمى إلى عالم واحد . أما بعد ذلك فكأنك إزاء ثلاثة أقسام مستقلة من كتاب واحد ، وتنبنى النصوص فى كل قسم منها على نحو مختلف عن القسمين الآخرين : ففى « محبيات ١ » - الذى ترويه القرية « محب » - وصف عام لمجموعة من المشاهد القصيرة المتوالية ، ومجموعة من الحوادث والأشخاص النمطيين ، ويتم التنقل بين هذه المشاهد فى عشوائية كاملة ، وتستخدم العناوين هنا (فى سيرة محب - ياسين الفران - وتربات الغاب) لا لتجمع بين هذه المشاهد المشتتة فى وحدات متوالية ، وإنما لتزيد فى شتاتها ، فقد لاتجد صلة بين هذه العناوين الفرعية وما يندرج تحتها من مشاهد . فالمهم فى هذا القسم الأول ألا تكتمل حكاية واحدة أبداً ، وألا يتصاعد خيط من خيوط الأحداث (إذا كان ثمة أحداث هنا بهذا المعنى الروائى) . يمكننا أن نقول إن موضوع هذا القسم الأول هو عالم القرية فى عمومه وغمطيته ، من خلال تكديس مجموعة من الشخوص والمشاهد فى « لوحة أرابيسك » دون رابط درامى يُلزم الكاتب (أو الراوى - القرية) بانتقاء أشياء واستبعاد أخرى ، أو تقديم أشياء وتأخير أخرى .

أما فى « محبيات ٢ » - وهو أضخم الأقسام الثلاثة ، إذ يشكل وحدة تستغرق أكثر من نصف الكتاب - فنحن أمام مجموعة من النصوص التى تختلف عن « محبيات ١ » ؛ فهى أولاً نصوص أطول ، يستقل كل نص فيها بعنوانه ، وينطوى على تقديم لواحد من شخوص القرية أو أكثر ، سواء كان ذلك من خلال موقف واحد (حديث الدولاب - شجاع - أنامين) أو من خلال مجموعة من المواقف تقدم حدثاً متطوراً ، عبر عناوين فرعية (المفتاح الضائع) ، أو عبر الأرقام ١ ، ٢ ، ٣ . . (أبو قصادة - زفاف الملائكة - الأحمر والأخضر - فشّار محب . .) .

فى « محبيات ٣ » - أصغر أقسام الكتاب - نوعية جديدة من النصوص ، تدور كلها حول جانب مهمل من جوانب القرية ، أو جانب هامشى فى الكتابات التى تدور حولها : أعنى هذه النصوص التى تدور حول الطيور والحيوانات والحشرات . . إذ يجمع الكاتب فى كل نص من هذه النصوص بين حشرتين أو طائرين أو مجموعة طيور - إلخ فى محاورات تذكرك من جانب بكل قصص الحيوان فى التراث الإنسانى ، بدءاً من كليلة ودمنة ؛ إذ تنطوى مثلها على جانب رمزى وتعليمى ساخر . ولكنها تختلف عنها من جانب آخر ؛ لأنها تسجل - بطريقة خاصة - جانباً مهملاً من وجود القرية المصرية فى ذاكرة الراوى .

غير أن هذا التقسيم إلى محبيات ١ ، ٢ ، ٣ ، مجرد تقسيم عام يسمح باختلاط الأوراق ؛ لأنه يقدم عالماً واحداً ، فقد تجد فى « محبيات ٢ » حديثاً مطوّلاً عن الحيوانات والطيور والحشرات والجمادات التى تجد تركيزاً عليها فى « محبيات ٣ » ، ولابد أنك ستجد فى عالم الطيور والحيوانات الذى تقدمه محبيات ٣ ظلالاً من عالم البشر الذى يقدمه الكتاب فى الأقسام الأخرى . . وهكذا . كأن المؤلف يذكّرك بأن هذا عالم واحد من الطير والحيوان والبشر والجماد . .

هل نقول - إذن - إن هذا « كتاب تسجيلى » جغرافى تاريخى لغوى . . عن قرية محب ؟ لا شك أن كتاب محب بنصوصه المختلفة ينطوى على ملامح تسجيلية ، لكنه تسجيل الفن ؛ تسجيل من نوع جديد . ويكمن سرّ الجدّة فيه فى جانبين على قدر كبير من الأهمية يدخلان به فى مجال الأدب (أيا كان « نوعه ») قدر مايبتعدان به عن مجال التسجيل المبتذل الرخيص . هذان الجانبان هما : السخرية ، واللغة . وهما يمنحان الكتاب مذاقاً خاصاً لعله يكون - بالإضافة إلى الموضوع الواحد - عنصراً آخر جامعاً بين نصوصه . إن التسجيل الحقيقى يكاد يكون أمراً مستحيلاً فى أى نص لغوى ، ناهيك عن أن يكون نصاً أدبياً يضمر وجهة نظر معينة ، واعية أو غير واعية . وهل يمكن أن نقول بتسجيلية النص إذا كان منطوياً على سخرية مما يقدمه ، وإذا كان يتلاعب بالكائنات : الجماد والبشر والطير . . إلخ ويحولها إلى مخلوقات قصصية ؟ !

- ٢ -

وكما أن الكتاب يتفلّت من أية محاولة لتصنيفه ، ووضعه تحت نوع أدبي واحد ، أو تحت أى نوع أدبى ، فإنه يتفلّت أيضاً من الالتزام بطريقة واحدة فى الحكى .

ليس فى بداية الكتاب راوٍ يقول : « قريتى » فى مقابل « قرى الآخرين » كما حدث فى بداية رواية « الأرض » للشرقاوى ، وكما حدث فى بداية رواية « الخوف » للمؤلف عن القرية نفسها[٩]؛ ذلك أن المؤلف يحاول أن يفلت من مشكلة الترجمة الذاتية وعلاقة الراوى بما يحكيه ، فيتخلى عن ضمير الراوى المتكلم . فهل نجح فى ذلك وإلى أى مدى ؟

يبدأ الكتاب مؤكداً أن قرية محب هى التى تحكى وتقدم بنفسها سيرتها ؛ فهل نسارع إلى تصديقه ، كما فعل غالى شكرى حين قال « لم يكن أمام عبد الفتاح الجمل إلا أن يجعل الراوى هو قرية محب ذاتها ، فيقيم حاجزاً بينه وبين مايجرى فيها ولها ومن حولها »[١٠] . الواقع أن جعل الراوى قرية محب لم يكن إلا حيلة اصطنعها الكاتب فى البداية واستمرت صفحات قليلة ، ولكنه سرعان ماتخلى عنها حينما اصطدم بالراوى الحقيقى للأحداث . فبعد أن ظل يؤكد ، طوال الصفحات الأولى - وعبر وسائل كثيرة[١١] - أن الراوى هنا هو « قرية محب » ولا أحد سواها ، أخذ يعى ضرورة التخلى عن هذا الراوى الشكلى المصطنع والانتقال إلى الراوى الحقيقى . بل إنه ينقل هذا الوعى إلى القارىء ، حينما يقول فى بداية مشهد من مشاهد « محبيات ١ » هو المعنون « زرّ »[١٢] ، وأنا أنقل الكلام هنا بالطريقة نفسها التى رسمه بها المؤلف على الصفحة :

« الصبيان الذين يملأون البيوت والحارات ، وينفذون من بين أرجل الكبار ، وهم يموءون ويشقشقون وينقّون ويصهلون وينهقون ويخورون ، هؤلاء الجن المصور ، والقرود القطع ، أليست لهم حياتهم المؤثرة غير المعترف بها ؟

لندع المجال لراويتنا الذى كلما كبر ، انغرزت رجله فى معجنة طفولته فلا يقوى على الخروج منها ، راويتنا المعتمد الذى يغطس ويقبّ كلما غذذنا فى السير »[١٣] .

من هذه اللحظة يبدأ الحكى ، لصفحات قليلة ، على لسان جماعة الصبية الذين يتقمصهم الراوى (راويتنا المعتمد) الذى كتب من قبل رواية « الخوف » عن القرية نفسها، وهى الرواية التى يشير إليها المؤلف داخل النص الروائى قائلاً : « وأخونا محمد شتا هذا هو نفسه الذى قالت عنه الخوف إنه... » ثم يضيف فى الهامش : « الخوف رواية للمؤلف من محب نفسها »[١٤] .

فى هذا القسم الأول من الكتاب تتداخل ثلاثة أصوات فى الحكى وثلاث وجهات نظر : جماعة الصبية ، والراوى المعتمد ، وقرية محب . هذا فضلاً عن راوٍ آخر غائب ستكون له الغلبة فى النهاية ؛ ففى القسم الثانى والثالث سوف تختفى هذه الأصوات الثلاثة تقريباً ، ولايبقى سوى صوت هذا الراوى الغائب ، ويمكننا أن نلاحظ من خلال الاقتباس التالى هذه الأصوات المتعددة :

صوت جماعة الصبية ووجهة نظرهم .	حتى إذا زامت بطوننا ، وشقشقت عصافيرها ، نزلنا إلى البحيرة ، وبين أقدام الغاب الراقص ، نسدّ الأحواش ، ونحلّق ونحوش ، لنخرج بمشكاكين من السمك . ويأتى دور الشوى ، وينسرق منا واحد إلى أقرب أرض ذرة ، يخلع منها كيزاناً بعددنا تماماً ، لأن مايزيد حرام ، يعاقب عليه الله والفلاح ، لنأكل السمك بالذرة المشوية خبزاً .
صوت قرية محب ومن ورائه صوت الراوى المعتمد .	من هذا البعد أسمع عزف ذلك الغاب الريحى المرهف ، حينما تحرك يد النسمة المدربة أوراقه المشرشرة ، ثم تترك المجال للمناشير تلعب على المناشير ، هذا الريحى العازف هو مواطنى الأول ، لأنه عماد الحياة فى الكون المحبىّ والفساد والاقتصاد ، هو السايح المشخشخ بأوراقه الرقيقة حادة الطبع ، التى قد تسهيك لتجرح منك إصبعك .

الراوى الغائب . ومن ورائه الأصوات الثلاثة .
الراوى ، والصبية ، وقرية محب . ووجهة نظرهم .

مع طلعة كل فجر تمتد شقارف محب إلى هذا الغاب الريحى ، لُجّة بعد لجة ، تحش أصواته وتحزمه فى طرود ، وعند مطلع الفجر يتهادى بها الجمل صابر ، وعلى إيقاعه الجنائزى تشخشخ وتهمس ، ورءوسها تسحل وتتمرمط فى الأرض ، وألسنتها تلحس غشاء الندى وهى تسفّ التراب .

والصغار دون قامات المناسج ، ينضمون إلى العجائز الطاعنين . . . . . . (١٥)

ويظل الأمر على هذا النحو طوال القسم الأول من الكتاب : صراع بين هؤلاء الرواة الثلاثة ، أو قل تبادل للمواقع وتناوب بينها . غير أن المؤلف يجعل من صوت القرية/ محب صوتاً غالباً على الأصوات الأخرى ، كأن هذه الأصوات الأخرى تتحرك من داخل صوت القرية المهيمن ، الذى يقدم الجميع ـ بما فى ذلك الرواة أنفسهم ـ من علٍ ، كأنهم جميعا رعاياه . إن الراوى « راويتنا المعتمد » نفسه يتم تقديمه بوصفه جزءاً من عالم القرية الذى تعرضه « محب » ، وكأن المؤلف/ الراوى المعتمد يقدم نفسه من منظور هذا الصوت الجماعى : صوت القرية . فكثيراً ماتذكر القرية هذا الراوى وتتحدث عنه بوصفه « راويها المعتمد » مرة ، « وراويها الرسمى » مرة أخرى :

« يقول راويّ الرسمى ، وكان أيامها تلميذاً بهذه المدرسة الابتدائية : أضرب المعهد الدينى ، وتجمعوا فى الحوش . . . . » (١٦).

« وبيت الغول هذا يقع أمام باب راوينا الفتى رأساً » (١٧).

« قال الراوى : كنا فى المدرسة الثانوية المطلة على محب ، وأبنوب أفندى مدرس التاريخ . . . . . » (١٨).

ومايلبث المؤلف أن يعود إلى صوت القرية المجهول ليختم به هذا القسم من أقسام الكتاب تحت عنوان « مسك الختام » !! وكأنه يختتم هذا القسم الخاص بسيرة محب .

وحين نصل إلى نصوص محبيات ٢ يكاد يختفى تماماً صوت القرية « محب » التى كانت تحكى وتلح على أنها هى التى تحكى . يتراجع صوتها تماماً ليحل محله ـ حتى النهاية ـ صوت الراوى الغائب ، لكن وجهة نظر الراوى المعتمد ـ الذى يسمى هنا الغلام مرة والفتى مرة أخرى ـ تظل هى المسيطرة ، بحيث تأتينا الوقائع والشخوص من خلال إدراك هذا الغلام الصغير فى معظم الأحيان ، أو تأتينا من خلال إدراك جماعة الصبية رفقاء الغلام . ولنلاحظ فى أول نصوص محبيات٢ من الذى يحكى ومن أى وجهة نظر :

« . . . . . . وديوك برابر محب تسعة تؤذن للفجر ، وديك آل سعد يطلق أول صيحة ، لأن بيته فى أقصى الشرق وعلى ربوة ، أوأقرب نقطة من محب إلى الشمس أمّ الفجر .

وغلام يحرك رأسه ، عصب السمع عنده أودعه هو الآخر قبل أن ينام حناجر الديكة التسعة .

تتصايح الديوك كل فى دركه ، الواحد بعد الآخر ، وكل ديك يشد خيطاً ليوقظ فى رأس الغلام حرارة ، وبصياح الديك التاسع والأخير ، وهو ديكهم ، لأن بيتهم فى أقصى الغرب ، يكون قد صحا تماماً . . . . » (١٩).

إن الذى يحكى هنا هو الراوى الغائب العليم الذى يرى من علٍ ، لكن أحداث النص بعد هذا « التمهيد » ـ وخلاله ـ كلها مروية من وجهة نظر « الغلام » الذى سيتحول بعد قليل إلى « الفتى » ، والذى يذكرك براوى طه حسين فى الأيام ـ وهو الراوى الغائب ـ إذ يتحدث عن نفسه : « الفتى » ، « صاحبنا » .

بيد أنك لن تستطيع أن تحدد دائما من الذى يحكى ؛ هل هو الراوى الغائب دائماً ؟ إن المؤلف لن يترك لك هذه الفرصة ؛ ففضلاً عن تعدد وجهات النظر وتداخلها ، سوف تجد فى فقرات متوالية تحولات فى الضمير الذى يحكى ، من المفرد إلى الجمع أو العكس ، وستجد تدخلات الراوى المعتمد فجأة بعد عبارة « قال الراوى » أو « يقول الراوى » . . . فى نص « زفاف الملائكة » (٢٠) ـ مثلاً ـ يمكننا أن نلاحظ التنقل بين الراوى الغائب والراوى المعتمد وجماعة الصبية . . دون أن تجد الراوى الأول/قرية محب .

وهكذا يتعدد الرواة ، ويحكى كل منهم عن الآخر ويقدمه : القرية تحكى عن راويها المعتمد،والراوى يحكى عن القرية ، والقرية تحكى عن جماعة الصبية . . . إلخ.ويعمل المؤلف ـ عبر الكتاب كله ـ على إرساء تقاليد فى الحكى من وجهات نظر متعددة ومتداخلة ، بحيث لايفاجئك أن يظهر فجأة صوت الراوى المعتمد ، أو صوت جماعة الصبية ، أو الراوى الغائب ، أو حتى صوت قرية محب بعد طول غياب .

لقد ترسّخت هذه التقاليد فى الحكى عبر الجزء الأعظم من الكتاب ، فإذا ما وصلنا إلى القسم الأخير « محبيات ٣ » ، ومع اختفاء هذه الأصوات كلها على المستوى الصريح وبقاء صوت الراوى الغائب وحده ، نظل مدركين هذه الأصوات فى خلفية صوت الراوى الغائب ؛ فالذى يحكى حكايات الحيوان وحواراته فى القسم الأخير ليس فقط صوت الراوى الغائب ، وإنما هو صوته المحمّل بأصوات الرواة المتعددين ، خاصة صوت الراوى الغلام وجماعة الصبية ، وهو الصوت الغالب على الكتاب فى مجمله .

وفضلا عن هذا التعدد والتداخل فى أصوات الرواة ، وهو التعدد الذى لا يسمح للقارىء بالاندماج الانفعالى مع النص ، هناك ظاهرة لافتة تتصل بالعلاقة بين الراوى الذى يحكى والقارىء ؛ فكثيراً مايخترق الراوى حدود لعبة الحكى الوهمية ، ويوجه حديثه مباشرة إلى القارىء (القراء) أو قل إلى الجمهور الذى يبدو كأنه جمهور من المستمعين إلى راوٍ شعبى ينتقل بهم من حكاية ومن مشهد إلى مشهد :

« أتدرون كيف مات الحاج أحمد ؟ بأن جرع زجاجة الدواء جملة بدل التقسيط المريح ، طلباً لعاجل الشفاء .

« ومادمنا قد انزلقنا إلى . . . . » (٢١).

« وبيت الفول هذا يقع أمام بيت راوينا الفتى رأسا » (٢٢).

« الخلاصة أن مدام عزيزة ، وقفت يومها أمام محب عند منزل الترعة الشرقاوية ، وطال وقوفها لتمون ـ اسم الله على قيمتكم ـ الجلة . . . » (٢٣).

الكلمات التى شددت عليها تشير من ناحية إلى توجيه الخطاب المباشر إلى جمهور المستمعين ، وتفضى من ناحية أخرى إلى تخيل الراوى (أبا كان) والمستمعين فى جلسة واحدة يجمعهم ضمير واحد (مادمنا ـ راوينا . .) . وهكذا يضيف المؤلف بعداً جديداً يسهم فى كسر التلقى الانفعالى للنص الذى يدور حول القرية ، وهى الموضوع الانفعالى الأثير لدى القراء والكتاب .

ـ ٣ ـ

أما البعد الأهم فيما يتصل بحرص المؤلف على كسر التلقى الانفعالى لكتابه فهو بُعد السخرية ـ الذى يتجلى أكثر مايتجلى فى أسلوب الكاتب ولغته ، وهى أكثر مايميز هذا الكتاب وصاحبه .

ومن المعروف أن السخرية إنما تستميل ذكاء القارىء وعقله ، ولاتعمد إلى استثارة انفعالاته وعواطفه : « قد ينتابنا شىء من الحزن ونحن نشاهد تناقص الطبيعة البشرية أو تنافر الحياة ، ولكن هذا الحزن إنما يعترى العقل وحده ؛ فالملهاة تقيّد عواطفنا تقييداً صارماً ، وتمنعنا من الانطلاق فى الوقت المناسب » (٢٤) ، وأهم وسائل الكاتب فى صنع السخرية والفكاهة إنما هو الأسلوب : « إن أسلوب المسرحية أو الروايةهو أول مايدلنا على مافيها من فكاهة . . . وكلنا يعرف كيف يستطيع القصاصّ الموهوب أن يخلق ملهاة من قصة تافهة ، وذلك بنسق الكلام أو نغمته العامة ، وبالتعبير ، وبالإشارة والحركة . . » (٢٥).

هذه اللغة الساخرة تضمر ـ إذن ـ انفعالاً ومرارة إزاءماتقدمه ، ولكنها لاتترك لهذا الانفعال المرّ فرصة أن يتبدى على السطح ، وبالتالى يظل انفعال القارىء محكوماً ومضمراً ، لكنه قائم هناك فى منطقة عميقة من الوعى .

وليس دور اللغة فى الكتاب مقصوراً على مجرد السخرية ، وإنما يلعب هذا الصوت الساخر الذى يحكى فى « محب » دوراً آخر عبر اللغة الخاصة ، هو دور تصوير عالم القرية . اللغة فى كتاب محب هى أداة التسجيل الأولى التى يتشكل بها فضاء العمل : زمانه ومكانه : . أشياؤه وأحياؤه . وبعد أن تنتهى

من قراءة الكتاب ستكتشف أن له معجماً خاصاً (فى التراكيب والصور ، والمفردات) هو معجم القرية نفسها الذى يصورها أكثر مما يصورها وصف المكان والأحداث . .

يحاول عبد الفتاح الجمل أن يقدم رؤيته للقرية من خلال اللغة التى يستخدمها أساساً ، وتجربته مع هذه اللغة الخاصة تجربة ممتدة عبر أعماله كلها ، خاصة روايته السابقة (الخوف ١٩٦٧) ، فاستخداماته الخاصة للغة فى كتاب محب لها جذورها فى رواية « الخوف » ، غير أنه هنا يطوّر مابدأه فى الخوف ، ويدخله فى نسيج جديد من البناء الروائى . كأن اللغة هنا عنصر من عناصر النسيج الروائى التى تحدثت عنها من قبل : النوع الأدبى ، الراوى . .

أما وسائل عبد الفتاح الجمل فى توظيف هذه اللغة الخاصة ، وما انتهى إليه من نتائج ، فتحتاج إلى وقفة مستفيضة من « مؤرخ أو باحث اجتماعى لغوى ليبرز قيمته وأثره » كما أشار بدر الديب فى تعليقه على الكتاب [٢٦] ، ولكننا مع ذلك يمكن أن نسجل بعض الملاحظات العامة :

١ ـ العامية والفصحى : لا أظن أن قضية هذه الرواية هى العامية والفصحى ومانستدعيه من مشكلات فى الأدب العربى الحديث ، فأنت تستطيع أن تقرأ الرواية كلها بالعامية أو تقرأها بالفصحى ، كما قال غالى شكرى [٢٧] ، وإنما القضية هنا هى توظيف الكاتب للعامية والفصحى فى توصيل رؤيته الخاصة للأحياء وللحياة كما سنرى بعد قليل . إنه يضع الكلمة المغرقة فى عاميتها إلى جوار الكلمة المغرقة فى فصاحتها ، ويضع التركيب العامى إلى جوار التركيب الفصيح فى مركب واحد ، تماماً كما يضع الحيوان والإنسان والطير والنبات والجماد فى مركب واحد متفاعل ، بحيث يدفعك إلى السخرية من هذه التفرقة العقيمة بين العناصر .

تروى « محب » عن ياسين الفران فتقول :

« وكلما أتاه سمك من النوع الذى أوقعه بخته فيه ، استبدل بكلماته الثلاث ثلاثاً أكبر سِنّة .

أما إن باضت له فى القفص ، أتاه سمك الاستفتاح خليطاً ، ونصيبه من أجناس ثلاثة ، تظل تنمو وتتربى ، على الغالى حتى آخر زبون .

يلقى بها إلى صاج الفرن ، لتشوى على ذوب النهار كله ، هادئة أصيلة ، حتى إذا ماستوت على الجودى ، أخرجها إلى الملح والتوابل ، وكمرها فى لفافة . . . » .فأنت تجد ـ فى هذا النص ـ مفردات مثل : (باضت ـ القفص ـ زبون ـ كمرها . . .) ومفردات أخرى من قبيل (الجودى) . . كما تجد إلى جوار تراكيب من قبيل (باضت له فى القفص ـ صاج الفرن كمرها فى لفافة) تراكيب أخرى مثل : (حتى إذا ماستوت على الجودى) دون أن تشعر بغربة هذه العناصر عن بعضها البعض . .

وليست المسألة هنا إرجاع الكلمات العامية إلى أصلها الفصيح فقط (وهو مايفعله الكاتب على نحو ساخر فى هوامش الكتاب التى تلعب دوراً مهماً فى بنائه) ، وإنما تبدو المسألة أحياناً كما لوكانت سخرية من العامية ، ومن الفصحى ، ومن الذات ، ومن اللغة الإنسانية كلها ، ومحاولة لكشف الزيف الذى تنطلق منه هذه التفرقة بين العناصر .

٢ ـ الهوامش : تلعب الهوامش ـ على مستويات متعددة ـ دوراً مهماً فى كتاب « محب » ؛ فهى بداية تنتقل بالكتاب من حدود الرواية : التى هى حكاية متصلة يستغرق فيها القارىء ويندمج وينفعل مع أحداثها وشخوصها ، إلى حدود « البحث والتحقيق » ، حيث العودة إلى أصول الأشياء ومعناها . لكن دور الهوامش يتعدى مجرد ذكر معنى الكلمات الخاصة بالقرية والبحث عن معناها وأصولها فى المعاجم . . . إلخ ، يتعدى هذا إلى أشياء أخرى ؛ فما يقوله المؤلف فى الهامش عن معنى كلمة ليس مجرد نقل لمعناها من المعجم أو من استخدامات الناس الخاصة فى القرية ، وإنما هو تقديم ساخر لهذا المعنى وهذا الاستخدام . والكاتب ـ وهو ينشىء معجم قريته الخاص ـ يحاكى لغة المعاجم وتحذلقها محاكاة ساخرة . ويمكننا أن نتأمل هذا كله من خلال بعض الأمثلة :

« اللمبة الصاروخ : زجاجة صغيرة بها وقود ، وبفوهتها لبوس من صفيح ، يتخلله فتيل يوقد ليخرج صاروخ الشعلة » ص ٩ .

الشنهفة : « شمّ الحمار الزبلة المعترضة ، والشب بها بين الأنف والشفة إلى أعلى عليين فى نشوة » ص ١١ .

الست : « أجاز المجمع اللغوى « ست » وتغاضى عن « سى » بمعنى سيد » ص ٢٧ .

الدنّون : « الدنون بلغة القرية مع حفظ المقامات ، هو بربور الصغير كلما أطل من أنفه نشف ، أى شهقه

لبعيده بلغة محب ، وكأنما قد نشف » ص ٥٥

الشبارة : « هى البلطية بلغة بحيرة المنزلة » ص ٦٧ .

البُلط :«بورسعيد ، ولعلها من صدر اسمها الأجنبى (بورت سعيد) مع قلب الراء لاماً لزوم شؤون سقف الحنك » ص ٩٥ .

والأمثلة كثيرة جداً ، فليس هناك صفحة تخلو من إشارة أو إشارتين فى الهامش ، وكلها لاتعلن عن صوت الروائى ، وإنما تعلن عن صوت الباحث المحقق الذى يتقصّى المعنى فى اللغة ويقارنة تاريخياً وجغرافياً . . (فى لغة محب - فى لغة بحيرة المنزلة - فى لغة الناس - فى غيرها من المحافظات - المجمع اللغوى . . .. الخ) هذا كله فى نغمة ساخرة (شؤون سقف الحنك) تقدم المعلومة وتسخر منها فى الوقت نفسه .

لقد كان من أهداف المؤلف فى هذه الهوامش أن يتجنب المشكلة التى تراها فى روايته السابقة « الخوف » ، حين استخدم كلمات القرية (العامية أو الفصحى) دون أن يشير إلى معناها فى الهامش ، مما أدى إلى التباس المعنى على القراء ؛ فكان لابد أن يوضح المعانى الخاصة للمفردات والصور فى الهوامش ، مع استخدام هذه الهوامش - فى الوقت نفسه - لخدمة أغراض السخرية ، ولخدمة بناء الكتاب بعامة ، حيث تمنع هذه الهوامش - مع أشياء أخرى - من اندماج القارىء مع الحكايا والشخوص وتأخذه إلى منطقة « البحث » الإيجابى ، بدلاً من منطقة التلقى الانفعالى السلبى . هذا فضلاً عن أنها - بمزجها بين العامية والفصحى وسخريتها من التفرقة - تخدم رؤية المؤلف التى تمزج بين الأشياء والأحياء والعناصر المختلفة ، وتعرِّيهم فى فن جرىء يقترب من فن « الجروتيسك » .

٣ - الجروتيسك : فى كتاب عبد الفتاح الجمل تمازج فريد بين مستويات الحياة المختلفة : بين النبات والحيوان والإنسان والجماد . . من ناحية ، وبين المبتذل البذىء والشاعرى المحلّق من ناحية ثانية ، وبين العامى والنصيح من ناحية ثالثة . . هذاكله فيها يشبه توليفة « الجروتيسك » الساخرة والبشعة ، والتى لاتخضع لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل [٢٨] .

وبالرغم من أن الكتاب مقسّم تقسيماً عاماً : قسم للحكايا ، وقسم للشخوص ، وقسم للطيور والحيوانات . . فإنك ستجد فى كل فقرة من فقراته ، وفى كل جملة ، هذا التمازج الفريد بين العوالم المتباينة ، التى يجمع بينها الكاتب ليصنع عالماً فريداً لقرية فريدة ، يحار القارىء - رغم طابعها الذى يبدو تسجيلياً : ماذا بها من الحقيقة وماذا بها من الخيال .

— ٤ —

عبد الفتاح الجمل مثل كثير من الكتاب والمثقفين من أبناء القرى الذين ابتلعتهم المدينة ، ولكن علاقتهم مع القرية ظلت تنضح فى كتاباتهم . إن علاقته بقريته ممتدة منذ روايته الأولى « الخوف » كما ذكرت ، ويمكنك أن تتعرف على طبيعة هذه العلاقة من إهداء كتابه هذا « محب » . إنها علاقة تنطوى على حنين وألم ومرارة وسخرية ووعى . كيف يرى الجمل عالم القرية ؟ وكيف يقدمه ؟ ماذا أضاف إلى سابقيه ؟ بل ماذا أضاف إلى نفسه بعد روايته الأولى ؟

قرية الجمل - بطبيعة الحال - قرية من صنع الفن ، تتسع لما هو حقيقى وما هو مجاوز للحقيقى ، لما هو فعلى وماهو ممكن . ولايملك المرء هنا إلا أن يطرح على صورة القرية فى الرواية مجموعة من الأسئلة : ماالأطراف التى يدور بينها الصراع - الضمنى - فى قرية الجمل ؟ هل هناك صراع على الأرض ، والمياه ، والثأر - إلى آخر هذه الأشياء التى يتأسس عليها الصراع فى قرية مصرية ؟ هل نستطيع أن نقول إن هناك صراعاً - بأى معنى - بين المالكين المستغِلّين وبين المستغَلّين ؟ مايحدث فى الكتاب هو تغييب شبه كامل لعالم المستغِلّين (بكسر الغين) ، باستثناء إشارات خاطفة ، لكن وجودهم - مع ذلك - قائم هناك يرزح على الصدر ، ويتجلى عبر المرارة والكآبة والخليط اللامعقول الذى تضمره اللغة الساخرة .

أما عالم المستغَلّين (بفتح الغين) والمقهورين فهو عالم الكتاب وناسه الذين لا يعلن الكاتب عن سر استغلالهم وقهرهم وتكسّرهم ، لكن السؤال الذى تضمره السخرية المرة المستثيرة للعقل يطرح نفسه على القارىء فلا يملك منه فكاكاً .

عالم المستغَلّين ، كما يقدمه الكتاب ، عالم مشتت ومتكسّر ، تشتت النص الروائى نفسه وتكسّره . إنه عالم غير مكتمل ولايمكن أن يصلح لرواية ، ولا ينطوى على وحدة ملحمية ،

ولايملك تقديم بطل روائي من أي نوع حتى . إن كان بطلاً متفسخاً ومتكسّراً .

في كتاب « محب » غياب شبه كامل لعالم الفلاحين من المالكين الكبار أو حتى صغار الملاك . ليس في الكتاب سوى تصوير لمجموعة من الحرفيين الصغار الضائعين المسخرة (الفران - المزين - الشاعر الأعمى - الرداحة - النجار - البقال . . .) وجميعهم تنتهي بهم الصور القصصية إلى الانهيار أو الموت . ليس سوى عالم من الهامشيين المشتتين الذين يعيشون على هامش القرية المصرية الحقيقية ، ولكنهم يشكّلون العالم الخاص بالكاتب ، ويتم تقديمهم في شتاتهم هذا ، عبر سخرية كثيبة باعثة على التأمل .

إن عالم القرية - كما يقدمه كتاب « محب » - لايتضمن إلى جوار هؤلاء الهامشيين المشتتين سوى عالم آخر من النبات والحشرات والحيوانات والجمادات يختلط بعالمهمْ ؛ فهل هذا هو عالم القرية المصرية حقاً ، أم هو عالم القرية كما هو في ذاكرة عبد الفتاح الجمل ابن القرية الذي غادرها منذ زمن ويحن إليها ، ويقدمها عبر مصفاة رؤيته الخاصة وفنه الخاص ؟

ومرة أخرى يذكرك عالم هذه القرية الفريدة بعالم قرية سعد مكاوي في « الماء العكر » ، مع اختلاف الرؤية ، والنغمة العامة ، واللغة ، والبناء العام . . بين الكاتبين .

وأخيراً ، أتوقع أن يكون كتاب « محب » قد كُتِبَ على نحو تجريبي متقطع ، في فترة زمنية ممتدة ، وأن يكون تخطيط المؤلف لكتابه قد تم أثناء الكتابة وبعدها ، وليس قبلها ؛ وهذا مايفسر التغيرات الدائمة في التقنيات وطرق الحكي ، بل توزيع الكتابة على فراغ الصفحة . التجزيب سمة شاملة في الرواية تفضي إلى عدم الخضوع لراوٍ واحد ، أو لنوع أدبي واحد ، أو لغة واحدة كما لاحظنا . من هنا كان العنوان الأقرب إلى طبيعة هذا الكتاب هو عنوان « محبيات » بما تنطوي عليه الكلمة من معنى التعدد والتشتت والتنوع . . لكن المؤلف جعل عنوان كتابه « محب » ، ربما بدافع من هذا الحنين الذي أشرت إليه من قبل ، وربما بدافع من المعنى الروائي والعالم الروائي الواحد الكامن وراء التعدد والتشتت .

إنها كتابة تجريبية لسيرة قرية مصرية .

الهوامش :

١ - عبد الفتاح الجمل : « محب » روايات الهلال ، القاهرة يناير ١٩٩٢ .
٢ - نفسه : ص ٥
٣ - عبد المحسن بدر : الروائي والأرض ، دار المعارف ١٩٨١ .
٤ - غالي شكري : حواديت أم رواية . مقال بجريدة الأهرام القاهرية ١٩٩٢/٢/٥ .
٥ - انظر : Goldmann : **Towards a sociology of the Novel** trans . by Sheridan, A., (London,1975) P. 4
٦ - « محب » ص ٦ ، ٧ .
٧ - راجع مناقشة شكري عياد لهذا النوع من الكتابة « الصورة القصصية » وعلاقته بالرواية وبالقصة القصيرة وبالجماعات الهامشية ، وطريقة تقديمه لها . « القصة القصيرة في مصر » دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
٨ - سعد مكاوي : الماء العكر ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٦ .
٩ - عبد الفتاح الجمل : الخوف . ط ١ ، ١٩٦٧ مختارات فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .
١٠ - غالي شكري : المقال السابق .
١١ - من هذه الوسائل مثلاً تأكيد ضمير المتكلم المنسوب إلى محب ، كأنه يشعر أن القارىء يتشكك في نسبة هذا الكلام إلى قرية محب ، كأن يقول مثلاً : « هذا أصلي وفصلي أنا قرية محب » أو « بهذا مضيت أنا محب أهدهد أوجاعي . . » وكان النص ينفي عن نفسه بهذا التكرار تهمة أن يكون الراوي أحداً غير قرية محب .

١٢ ـ أظنّ أنه حدث خطأ طباعى هنا ، لأن الأقرب إلى هذا المشهد هو عنوان المشهد التالى : « وتربيات الغاب » كأنه حدث تبديل عنوان مكان الآخر .

١٣ ـ « محب » : ص ٣٠ والتشديد من عندى لتوضيح الفكرة .

١٤ ـ « محب » ص ٢٢ .

١٦ ـ « محب » ص ٥٣ .

١٧ ـ « محب » ص ٥٤ .

١٨ ـ « محب » ص ٥٧ .

١٩ ـ « محب » ص ٦٤ .

٢٠ ـ « محب » ص ٨٢

٢١ ـ نفسه ص ٨ .

٢٢ ـ نفسه ص ٥٤ .

٢٣ ـ نفسه ص ٩٦ .

٢٤ ـ ل . ج . بوتس : **الملهاة فى المسرحية والقصة** . ت . إدوارد حليم . القاهرة ١٩٦٦ . ص ٤٨ .

٢٥ ـ نفسه ، ص ٧٨ .

٢٦ ـ محب : تعليق بدر الديب : « **هذه الرواية** » ص ١٦٥ .

٢٧ ـ غالى شكرى ، المقال السابق .

(٢٨) ـ راجع مادة «جروتيسك» فى : مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الادب.

ن

آداب الشـــرق الأوســط بين تنـــاظر التجــارب وتبـــاين المنطـلقات

صبري حافظ

Modern Literature in the Near and Middle East: (1850 – 1970), edited by Robin Ostle, (London:) (Routledge, 1991), pp. x, 248.

مع أن خطة هذا الكتاب الطموحة هى مصدر محدوديته النقدية ، فإن القضايا الأساسية التى يطرحها فيها يتعلق بعلاقات التناظر أو التنافر بين مسيرات آداب المنطقة الأربعة ، وتماثل المراحل التى مرت بها هذه الآداب فى سعيها نحو التطور ، وتشابه التجارب السياسية والثقافية التى مر بها مثقفوها ، هى التى تبرر مشروعه الطموح هذا . وهو مشروع يطرح ، كأى مشروع علمى حقّ ، من الأسئلة أكثر مما يقدم من الإجابات ، ويثير من القضايا أكثر مما يقدم من الحلول . ويعود الفضل إلى روبن أوستل ، محرر هذا الكتاب وصاحب فكرته الأساسية ، فى تماسك تخطيط بنيته ، وفى دعوة مختلف الباحثين الذين تناولوا جوانب هذا الموضوع للكتابة فيه بالطريقة التى برهنت على صحة عدد من افتراضاته الأساسية ، وإن أثارت عددا من التساؤلات حول بعضها الآخر . ونتيجة لتخطيط روبن أوستل الجيد للموضوع واختياره الموفق للباحثين ، جاء الكتاب ، بعكس كثير من الكتب المماثلة التى تضم بين دفتيها أبحاث مؤتمرات أو ندوات علمية ، على درجة كبيرة من تماسك المنهج وتكامل الخطة . وينطلق الكتاب من افتراض أساسيّ ، وهو أنه بالرغم من الحروب العديدة التى شهدها الشرق الأوسط فى تاريخه الحديث ، وحرص قوى كثيرة على إزكاء حدة التناقضات بين شعوبه ، فإن آداب هذه المنطقة (باستثناء الأدب العبرى الدخيل عليها الذى تخضع عملية دراسته إلى تقسيم أقرب إلى ذلك المتبع فى دراسة آداب أوربا الشرقية والوسطى منه إلى التقسيم النابع من دراسة آداب المنطقة الأخرى من العربى إلى الفارسى والتركى) ، « تقدم الدليل على أن منطقة الشرق

الأوسط ظلّت إلى حد كبير منطقة ثقافية واحدة منذ عام ١٨٥٠ »[1] ، وعلى أن مسيرتها الثقافية والفكريّة تنطوى على إعادة إنتاج للنماذج والمشاكل والاهتمامات فى كل أدب بصورة تدعو إلى ضرورة إعادة النظر فى مدى أهمية تدارس هذه الآداب معا ، واستفادة كل منها من تجارب جيرانه الثقافيين . وهذه من القضايا المهمة التى يثيرها مثل هذا الكتاب بصورة غير مباشرة ؛ لأنه سيكشف لنا عن أن اهتمام كل أدب من آداب المنطقة الأساسية الثلاثة بإجراء حوار مع الإنجاز الثقافى الغربى فاق — بمراحل — أى اهتمام بتعرف ما يدور فى ساحة الآداب المجاورة ، ناهيك عن إدارة حوار حقيقى معها . وهو أمر مفتقد ولابد من تداركه ، الأمر الذى يعد هذا الكتاب الخطوة الرائدة فيه .

ويقسم الكتاب تاريخ المنطقة الثقافى الحديث إلى ثلاث مراحل أساسية : هى مرحلة الترجمة والاقتباس (١٨٥٠ — ١٩١٤) ، ومرحلة الانتقال من الرومانسية القومية إلى النقد الاجتماعى (١٩١٤ — ١٩٥٠) ، وعصر الاستقطاب والأيديولوجيا (منذ ١٩٥٠) . ويخضع فى دراسة هذه المراحل الثلاث إلى خطة ثابتة تبدأ ، ليقينها بأن هناك علاقة بين آداب كل مرحلة والتجربة السياسية والاجتماعية التى عاشتها المنطقة فيها ، بمسح اجتماعى سياسى للمرحلة قبل تناول كل أدب من آدابها الأربعة (العربى والفارسى والتركى والعبرى) بالدرس والتحليل ، باستثناء مؤسف واحد ، هو غياب الأدب الفارسى ، لأسباب مفهومة ، من المرحلة الأخيرة من هذه الدراسة . وإن كان اتساع الفصل الخاص بالأدب الإيرانى فى المرحلة الوسطى من الكتاب قد عوض بعض القصور الناجم عن إغفاله أو عدم العثور على من يستطيع الكتابة عنه فى المرحلة الأخيرة بالشكل اللائق .

والواقع أن قوة هذا الكتاب تكمن فى قدرته على وضع آداب المنطقة فى سياقها الحضارى والسياسى ، وفى الكشف عن أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الثلاثة أكبر كثيرا من التصور الشائع عنها ، وفى تقديمه لمخطط واسع طموح تنضوى تحت لوائه آداب المنطقة الأساسية كلها . لكن عنصر الضعف الأساسى فى الكتاب ينبع من منطقة قوته تلك ؛ لأن طموحه الكبير لتغطية مسيرة آداب أربعة على مدى قرن ونصف من الزمان فيما يربو قليلا على مئتى صفحة ، أدى إلى الاختصار أو الحذف أو حتى تجاهل الكثير من الإنجازات المهمة . لأن كثيرا من فصوله مهما كانت دقة تغطيتها المسحية ، ومحاولتها لتناول العلامات الفارقة فى مسيرة كل أدب من هذه الآداب ، فإنها لا تولى أدبية الأدب أى عناية . صحيح أنه من التزيد أو حتى التعنت أن نطلب من أى باحث أن يتناول أربعين أو خمسين عاما من التطور الأدبى فى اثنتى عشرة أو خمس عشرة صفحة ونتوقع منه أن يتناول قضايا أدبية الأدب فى هذا الحيز المحدود . لكن المشكلة الأساسية التى يواجهها كل تاريخ أدبى هى مدى قدرته على تسويغ مشروعه التاريخى على المستوى النقدى التطبيقى بخاصة ، ومدى ترجمته لعناصر الأدب الخاصة إلى قضايا عامة وتحولات أسلوبية أو منطلقية متعينة .

وقبل البداية فى مراجعة فصول الكتاب وتناول القضايا التى يطرحها أو الإشارة إلى أن كتابة هذه المراجعة باللغة العربية وللقارىء العربى بالدرجة الأولى تتطلب بطبيعة الأمر توجيه عناية أكبر للفصول التى تناولت الأدب العربى فيه ، بل تقتضى فيها طبيعة الخطاب والجمهور الذى يتوجه إليه إبراز المنطلق العربى فى المعالجة ، أو تمرير كل تناول للآداب الأخرى التى تناولها الكتاب عبر مرشح ثقافته ومن خلال الوعى بقضاياها . فالكتاب — كما سنرى — يعرض لآداب المنطقة بطريقة تلجأ بحكم الخطة وضرورات الحيز إلى الإيجاز الشديد . ومن هنا فإن ما سيرد فى المراجعة لن يكون إلا نوعا من تلخيص التلخيص . كما أن معرفة المراجع المحدودة — للأسف — بإنتاج بقية الآداب التى يتناولها الكتاب ، تفرض عليه الاكتفاء بالملاحظات العامة فى هذا المجال دون الدخول فى التفاصيل . فمدار اهتمام المراجع وقضيته الأساسية هى الأدب العربى بالدرجة الأولى ، ثم العلاقة بين صورته الحقيقية والصورة أو الصور الشائعة عنه فى الغرب بالدرجة الثانية .

ويبدأ القسم الأول « عصر الترجمة والاقتباس » بفصل تاريخى جيد لمالكولم ياب يلخص فيه ببراعة آليات تفاعل عملية التحديث فى المنطقة مع ظاهرة بروز الأدب الجديد فيها بصورة تكشف عن مختلف العناصر التى لعبت دورا أساسيا فى هذه المسألة ، وبمنهج يمزج مقتربات عالم اجتماع الثقافة بمنطلقات المؤرخ . إذ يحرص ياب فى هذا الفصل على تحقيق نوع من التضافر بين تطور الأحداث السياسية فى المنطقة وتبلور

بعض عناصر البنية الثقافية التحتية من التعليم والطباعة وأشكال رعاية الآداب والفنون وتمويلها ، وأهم من هذا كله الدوافع التاريخية والحضارية والقومية التى حدت بالمثقفين إلى ضرورة البحث عن أساليب تعبيرية جديدة وبلورة رؤى وصياغات مغايرة لتلك التى سادت فى المرحلة السابقة . ويعقب هذا الفصل أربعة فصول أخرى عن آداب المنطقة المختلفة ، تبدأ بفصلين جيدين لصليحة بيكر عن الأدب التركى ، وجوليا ميسمى عن الأدب الفارسى ، يحاولان ، انطلاقا من تعرف عصر ازدهار الترجمة ، ونوعية الأعمال التى اختيرت للترجمة فى كل أدب منهما ، بلورة الطريقة التى أسهمت بها هذه الترجمات فى تكوين أشكال جديدة من الوعى والتعبير الأدبى . ذلك لأنهما استطاعتا الربط بين تاريخها لتطور عملية الترجمة وآليات ظهور الأشكال الأدبية الجديدة ، والكشف عن أهمية دوران العمليتين معاً فى بوتقة السعى لصياغة ملامح الهوية القومية وتطلعاتها . ويكشف هذان الفصلان عن أن الأعمال الأدبية الغربية التى ترجمت إلى اللغتين التركية والفارسية كانت هى نفسها بالتقريب التى ترجمت إلى اللغة العربية فى القرن الماضى ، وأن القضايا التى نوقشت فيها والتى تناولت لغة التعبير وأشكال الكتابة الأدبية ، وحتى نوعيه الهموم الاجتماعية ، بل الحلول التى طرحت لهذه القضايا كانت متشابهة إلى حد التطابق فى كثير من الأحيان . وهو أمر يدعو إلى ضرورة المزيد من البحث فى آليات علاقات التناظر تلك بين مسيرات هذه الاداب الثلاثة وتعلّم دروسها . فقد ترجمت الآداب الثلاثة الكتاب الأوروبيين أنفسهم تقريبا ، بل الأعمال نفسها لهؤلاء الكتاب ، وفى سنوات متقاربة . فقد صدرت ترجمة الوزير التركى يوسف كمال باشا لـ « مغامرات تليماك » لفينيلون عام ١٨٦٢ وقبل صدور ترجمة الطهطاوى للنص نفسه بسبع سنوات ، ثم أعقبتها ترجمة طاهر ميرزا الفارسية للرواية نفسها ؛ ربما دون أن يعرف بعض هؤلاء المترجين بجهود البعض الآخر فى هذا المجال . والأمثلة على هذا أكثر من أن أعددها هنا ، ولا بد لمن يهمه هذا الأمر من الرجوع إلى الكتاب نفسه ؛ لأن كثرة هذه الأمثلة وتواردها فى الآداب الثلاثة تؤكد المقولة المشهورة بأن الشعوب تترجم الأشياء التى كانت على وشك أن تبتكرها ، ولو لم يتهيأ المناخ الذى يوشك الكتاب فيه على ابتكار أعمال مشابهة لما قيض لمثل هذه الترجمات أن تجد من يتلقاها من المثقفين أو الجمهور بالشكل المطلوب لاستيعاب رؤاها والاستجابة لها .

ثم يجيء الفصل الذى كتبه تيودور بارفت عن الأدب العبرى ليكشف عن الطبيعة الخاصة لهذا الأدب ، ويقدم عناصر غربته عن المنطقة ؛ لأن هذا الأدب تطور بالفعل بعيدا عنها فى بروسيا وليتوانيا وبيلوروسيا وبولين وغيرها من البلدان الأوروبية . وكانت عناصر التماثل مع آداب المنطقة تتمثل فى محاولته اقتباس أشكال التعبير الأوربية وقوالبها ، وتطويعها لمتطلبات اللغة اليديشية أولا ثم العبرية بعد ذلك . وقد كشفت هذه الدراسة كيف أن اليهود حاولوا ، بقدرة الكلمة وجبروت الأدب ، أن ينشئوا لهم وطنا داخل نطاق الكلمات مغايرا للموطن الجغرافى الذى عاشوا فيه . فقد مكن أدبُ هذه الفترة الباكرة العبرىُّ اليهودَ من تكوين معرفة بسهول فلسطين وجبالها ومروجها وبواديها كانت - برغم وهميتها وعدم مطابقتها للواقع الفلسطيني بأي حال من الأحوال - أفضل من معرفتهم بمناطق أوروبا الشرقية التي كانوا يعيشون فيها ، وهي مسألة أدت بلاشك إلى تعميق عزلتهم عن المجتمعات التي عاشوا فيها وربطهم بعالم وهمي — لا معرفة حقيقية لهم به — أقرب إلى عالم الأساطير منه إلى عالم الواقع . وسطوة الصورة الأدبية المزوقة لأرض الميعاد المتوهمة التي خلقتها الكتابات العبرية في هذه الفترة الباكرة كانت من العوامل التي ساهمت في بلورة الفكرة الصهيونية وتجذير أيديولوجيتها في عالم ساعد عداؤه لليهود على انتشارها وتناميها .

ويأتى بعد ذلك أضعف فصول هذا القسم ، بل أضعف فصول الكتاب قاطبة ، وهو الفصل الذى كتبه بيير كاكيا عن الأدب العربى في هذه المرحلة . لأن كاكيا يكشف في هذا الفصل عن مثالب الاستشراق التقليدى الذي عفا عليه الزمن كلها . إذ يبدأ بتعميم جارف يستقيه من تعميمات برنارد لويس المتحيزة الزعاف . ويعلن في هذا التعميم ، الذى يأخذه عن لويس المعروف بتوظيفه الحاذق للأدوات الأكاديمية لتكريس تحيزات الغرب ضد العرب وتشويه صورتهم ، أنه « بين الوقت الذي تعرّف فيه العرب على تراث الفكر الإغريقيّ وبداية نهضتهم الحديثة لم يعرف عن واحد من كتابهم أو مفكريهم أنه أجاد أى لغة أجنبية »[٢] . وهو أمر ساد حتى

أخذت تتناقله الكتابات دون معرفة وكأنه حقيقة لا مماراة فيها . وسوف أسوق هنا بعض الأمثلة القليلة من الكتاب العرب الذين أجادوا عدة لغات أوربية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل بداية عصر النهضة فى القرن الماضى ، لأبين مدى خطأ هذا التعميم وغيه . فقد كان هناك جرمانوس فرحات (١٦٧٠ — ١٧٣٢) الذى ألف أكثر من مئة كتاب عن اللغة ، والذى كان يجيد عدة لغات أوربية تتجلى إجادته لها بوضوح فى دراساته فى فقه اللغة المقارن . وكان هناك يوسف سمعان السمعانى (١٦٨٧ — ١٧٦٨) الذى أجاد عدة لغات أوروبية إلى جانب تفقهه فى اللاتينية ، والذى ترقى حتى أصبح أمينا لمكتبة الفاتيكان كما كان هناك حسن الجبرتى (١٦٩٨ — ١٧٧٤) ، والد عبد الرحمن المؤرخ المعروف ، والذى كان عالما كبيرا فى العلوم الطبيعية ، وكان يلم بأكثر من لغة أوروبية وكان مستشرقو عصره وعلماؤه الأوروبيون يحجون إلى بيته لطلب العلم كما يروى لنا ابنه فى تاريخه المشهور ، ناهيك عن بطرس مبارك (١٦٦٠ — ١٧٤٧) ، ويوحنا العجيمى (١٧٢٤ — ١٧٨٥) ، وحنانيا المنير (١٧٥٧ — ١٨٠٧) وغيرهم .

لكن تعميمات كاكيا الخاطئة جزء من منهجه الاستشراقى المغلوط الذى يسعى إلى تشويه التاريخ الثقافى العربى والزراية به ، بدلا من درسه ومحاولة فهمه وتعلم دروسه . وعلى العكس من الفصول الثلاثة الأخرى فى هذا القسم ، التى حاولت الكشف عن كيف أن اختيارات المترجمين للأعمال التى يترجمونها كانت جزءا لا يتجزأ من عملية صياغة الهوية القومية والسعى لخلق خطاب أدبى جديد قادر على التعبير عن أشواقها ، فإن كاكيا يحصر نفسه فى هذا الفصل فى مسألة الترجمة دون أن يرى أنها جزء من عملية مثاقفة acculturation واسعة النطاق ، أو ربطها بمسألة تغير الحساسية الأدبية أو تكوين خطاب أدبى جديد . ويريق كاكيا جزءا كبيرا من الحيز الذى خصص له فى الانشغال بسفاسف الأمور ، ككثيرين من المستشرقين التقليديين المغرورين الذين يسعون إلى تشويه الثقافة العربية ، فلتوضيح معنى كلمة عربية بسيطة هى « اقتباس » ، يرجعها إلى أصلها الحرفى الذى يعنى « إشعال قطعة الخشب من النار »[٣] . وهذا مثال واحد على منهجه الطرائفى الغريب ، مع أن قاموس هانز ڤير Hans Wehr ، وهو أكثر القواميس العربية الأوروبية ذيوعا (وهو قاموس عربى ألمانى فى الأصل وترجمه ميلتوت كاون إلى الإنجليزية فأصبح عربيا — إنجليزيا) بين طلاب العربية المبتدئين ، يترجم هذه الكلمة حسب استعمالها الشائع ، وهو « السعى إلى المعرفة أو استيعابها والحصول عليها ، والاستعارة والتبنى والاحتياز »[٤] . وهو يفعل ذلك بالرغم من أن السياق الذى وردت فيه الكلمة فى التعبير الذى اقتبسه يوضح معناها دون أدنى شك . لكنها الرغبة الدفينة فى مجافاة العلم والبحث عن أى شىء طرائفى يظهر الثقافة العربية بمظهر مستهجن ، ويكشف أنها تستعمل لكلمة adaptation كلمة غريبة وطريفة تعنى إشعال قطعة خشب من النار ، لا استيعاب منتج معرفى وإخضاعه لمتطلبات الواقع واللغة التى ينقل إليها . فجهد كاكيا الذى يتناول الثقافة العربية من منطلق المراقب الكاره لها ، الذى يعلن فى كل كلمة انفصاله عنها ، والراغب فى تكريس عزلتها وتعميق غربتها عن الثقافات الأخرى ، والأوروبية منها بخاصة ، يحاول التخفى وراء قناع من التفقه المصطنع الذى يراجع أصول الكلمات وفق المنهج الفيلولوجى القديم الذى اعتصم وراءه عدد كبير من المستشرقين لإخفاء جهلهم الفاضح بها وستر تحيزهم السافر ضدها .

والواقع أن تشويه الثقافة العربية على يد كاكيا ، ومن لف لفه من المستشرقين التقليديين، لا يتأتى إلا عن معرفة محدودة بها ، وعن جهل أصيل بحقيقتها . وفصله يكشف عن ذلك بكل وضوح ؛ فكثير من أحكامه واستشهاداته منقولة عن آخرين ، لا عن المصادر الأصلية التى تعوزه معرفتها فيما يبدو . أى أنها استشهادات من الدرجة الثانية second-hand ، كاستشهاده عن ميخائيل نعيمة[٥] . وهى استشهادات يلجأ إليها حتى يبالغ فى إبراز دور الغرب ، وفى إرجاع كل تقدم أحرزته الثقافة العربية له . ولا مماراة فى حق كاكيا ومن لف لفه أن يبالغ فى دور الغرب ، ولكن عليه أن يبذل مجهودا أكبر حتى يقنعنا بتجاهل العناصر الأخرى كلها التى كان لها دور كبير فى عصر الإحياء ، والتى نبعت من معارضة الغرب الاستعمارى بخاصة والجهاد من أجل استئصال نفوذه . والواقع أن الاعتماد على استشهادات الدرجة الثانية يتفشى فى الفصل كله ، ويسم منهجيته ذاتها بشىء من التحيز

والتسطيح . فحين يريد دراسة طبيعة الكتب المترجمة فى هذه الفترة الباكرة من تطور الثقافة العربية ومدى تأثيرها ، فإنه لا يبحث فى نوعية هذه الكتب ولا يتتبع آثارها فى منشورات المرحلة وتآليفها ، كما فعلت صليحة بيكر بالنسبة للأدب التركي أو جوليا ميسمى بالنسبة للأدب الفارسى ، ولكنه يلجأ إلى رأى توفيق الحكيم فى هذا المجال . ولو كان يلجأ إليه لمعرفة تأثير هذه الترجمات عليه لقلنا إنه يريد أن يستشهد بشهادة شاهد من أهلها ، ولكنه يستخدم استشهادين منه يزيدان على صفحتين كاملتين من صفحات الفصل الاثنتى عشرة ، أى سدس مساحته ، وهذا أمر مرفوض بأى معيار علمى فى دراسة مسحية موجزة من هذا النوع ، كى يخبرنا عبرهما بطبيعة ما كان يترجم فى تلك المرحلة . وكان الأجدر به العودة إلى مراجع سركيس وداغر وتاجر[٦] وغيرهم من ثقات هذه المرحلة ، أو حتى إلى القائمة الشهيرة التى أعدها المستشرق الفرنسى هنرى بير[٧] فى هذا المجال حتى تكون لاستخلاصاته سمة العمومية والشمول ، بدلا من استخدام استشهاد توفيق الحكيم المطول والانطباعى . فلو أحسن استخدام هاتين الصفحتين بشكل دقيق علمى وموضوعى لاستطاع تزويد قارئه ببراهين تعتمد على حقائق صلبة يمكن الاعتماد عليها . لأنه مهما كانت أهمية الحكيم ، كاتباً مسرحياً ومبدعاً ، فإنه ليس حجة فى موضوع الترجمة إلى الأدب العربى بأى معيار من المعايير . وتفسيرى لاعتماد الكاتب على هذه الاستشهادات من الدرجة الثانية هو أن التحيز المسبق لدى الكاتب يدفعه إلى الاحتفاء بأى معلومة تبرهن على صحة تحيزاته مهما ضؤلت قيمتها . ومن هنا فإنه يحشد مثل هذه المعلومات بدلا من العودة إلى المصادر الأساسية فى هذا المجال التى ، برغم سعة ما بها من النماذج ، لا تستطيع أن تزوده بمثل هذه الأحكام الجاهزة التى يكفى بالنسبة له فيها أنها صادرة عن أحد كتاب الثقافة وتبرهن على ما يريد البرهنة عليه .

وقد شغل كاكيا بالبرهنة على ما لا يحتاج لبرهان ، وهو أن الأدب العربى فى هذه المرحلة الباكرة من تطوره استفاد من الغرب ، ولم يلتفت إلى أن المطلوب منه ، كما فعل غيره من الذين كتبوا عن الآداب الثلاثة الأخرى ، هو تناول كل ما قدمه هذا الأدب فى هذه المرحلة ، لا الاقتصار على بعض التعميمات الشائعة عن الترجمة لم يخرج فيها بأى جديد . ولم يستطع أن يجاوز انحصاره فى هذه المنطقة المحدودة واستغرق فيها مساحة الفصل المخصصة له ؛ لأن حصر مثل هذا الموضوع الضخم ، الأدب العربى فى أكثر من ستين عاما ، فى نقطة واحدة فى إحدى استراتيجيات الاستشراق التقليدى ، الذى يمثل كاكيا نموذجا من نماذجه ، لخلق صورة محدودة تمثل فقر الأدب العربى ، فى حين يلاحظ قارىء الكتاب غنى الآداب الأخرى ؛ ومن ثم فإن حذف كل ما هو مثير ومهم فى هذه المرحلة ، من مدرسة الإحياء الشعرى التى بدأها البارودى حتى بدايات الأشكال القصصية ، من المسرحية إلى الرواية والقصة القصيرة ، يستهدف إظهار أن العرب اكتفوا بالترجمة بينما انتقل غيرهم منها إلى خلق أشكال أدبية جديدة أو طرح إشكاليات مهمة تتعلق بلغة الأدب وطبيعة القضايا التى يتعامل معها . صحيح أن الذى يعرف حقيقة الصورة يدرك أن فصل كاكيا حذف أكثر مما أثبت ، ولكن من الذى يعرف هذه الأمور من القراء المحتملين لهذا الكتاب ؟ خاصة أن كاكيا يحتمى بنوع من العلمية الزائفة ، ويستشهد ببرنارد لويس ، وهو مستشرق معتمد فى دوائر الاستشراق التقليدى برغم صهيونيته الواضحة ، ويتخفى وراء أنه أستاذ كرسى فى جامعة كبيرة كجامعة كولومبيا ؛ فلابد إذن من أن يفترض القارىء الثقة فيما يقدمه له . لأن من المستبعد أن يشك القارىء فى جهل مستشرق مثل كاكيا بموضوعه ، ولكن غير المستبعد هو أن يظن الظنون بالأدب العربى والثقافة العربية كلها التى دربوه على أن يفترض أسوأ الاحتمالات بشأنها ثم يجد أن هذه الاحتمالات صحيحة .

ولننتقل الآن إلى القسم الثانى من الكتاب ، الذى يتناول الفترة التى سماها بمرحلة الوطنية الرومانسية والنقد الاجتماعى (١٩١٤ — ١٩٥٠) . ويبدأ هذا القسم بفصل للمؤرخ الإنجليزى الشاب تشارلز ترب يقدم فيه الخطوط العريضة للتطورات السياسية فى المنطقة فى هذه المرحلة من تاريخها الحديث . وعلى العكس من مقدمة ياب التمهيدية للقسم الأول ، التى مزج فيها بحساسية العناصر السياسية والاجتماعية والثقافية ، فإن ترب يحصر فصله فى الجوانب السياسية والتاريخية وحدها ، مغفلا الأبعاد الاجتماعية والثقافية التى تتعلق بعملية إنتاج الثقافة واستهلاكها . ولكن الفصول

التالية فى هذا القسم استطاعت ، لحسن الحظ ، أن تعوض ذلك القصور . فقد بدأ الفصل الخاص بالأدب التركى ، والذى كتبه جيفرى لويس ، بإبراز كيف أن انهيار الدولة العثمانية أدى إلى ذبول النغمة الرومانسية فى الأدب التركى الذى حاول بلورة النزعة الوطنية ، وأضفت عليه عملية فقدان الامبراطورية مسحة من الواقعية الشفيفة . ولهذا اتسمت الأهجيات الواقعية الأولى عند أورهان فالى وفاضل حسنو داغلاركا بقدر ملحوظ من النقد الاجتماعى الحاد وبخاصة فى الشعر . وهو أمر نجد له نظيرا فى الرومانسية العربية ، وبخاصة لدى شعراء « الديوان » ، وفى بعض الأعمال القصصية التى كتبت فى هذه المرحلة . لكن أهم النقاط التى أبرزها هذا الفصل هو وعى الأدب التركى الجديد منذ فترة مبكرة بالرباط الوثيق بين اكتشاف الهوية القومية والتحديث ، وبخاصة فى كتابات عمر سيف الدين (١٨٨٤ — ١٩٢٠) القصصية التى ظهرت فى هذا الوقت المبكر من تطور الخطاب القصصى التركى . كما أولى الفصل عناية ظاهرة لبروز الخطاب النسائى الأدبى ودوره البارز فى عملية بلورة الهوية الوطنية فى هذه المرحلة ، وبخاصة فى كتابات خالدة أديب التى يمكن أن نعدها بمثابة هدى شعراوى التركية ، وإن لم يقتصر الدفاع عن دور المرأة عليها ، وإنما تعداها إلى عدد من كتاب حزب الاتحاد والترقى الذى كان له الكثير من الأنصار فى الواقع العربى فى العقود الأولى من هذا القرن . ولا يمكن أن تكتمل أى دراسة للأدب التركى فى هذه الفترة دون تناول لأعمال عزيز نيسين (١٩١٤) ، وخلدون تانير (١٩١٥ — ١٩٨٦) ، اللذين أسهما فى ترسيخ دعائم القصة التركية فى هذه المرحلة ؛ ولهذا يقدم لنا الفصل نبذة موجزة عن أعمالها ، وعن دورهما فى ترسيخ القص والوعى النقدى بالواقع الاجتماعى فى الوقت نفسه .

أما الفصل التالى الذى تناول الأدب العربى ، فقد كان من حسن الحظ أن الذى كتبه هو روبن أوستل محرر الكتاب وواضع خطته . فقد بدأ بمعالجة القصور الذى انتاب خطة الكتاب فيما يتعلق بالأدب العربى نتيجة مسالب الفصل الذى كتبه كاكيا ومهاويه ، وذلك بتناول بعض الأعمال البارزة التى أغفلها كاكيا فى دراسته للفترة السابقة ، مثل (حديث عيسى بن هشام) و (زينب) وشعر محمود سامى البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، وهى كلها أعمال تقع فى نطاق الفترة السابقة . وما كان عليه من تثريب إنْ لم يتناولها ، لولا أن وعى أوستل — وهو واحد من أفضل المستشرقين الإنجليز المعاصرين ، إن لم يكن أفضلهم قاطبة — بقصور فصل كاكيا بضرورة رأب صدوعه ، وإحساسه بالمسئولية العلمية تجاه صورة الأدب العربى فى الغرب ، وضرورة الاقتراب بها من صورته الحقيقية ، هو الذى دفعه إلى البدء بتلك الأعمال التى لعبت دورا مهما فى إرساء الأساس الذى قامت عليه المرحلة التالية . ولذلك سعى فى مستهل فصله إلى الكشف عن دور هذه الأعمال الباكرة فى تحديد نغمة أدب الأصالة الوطنية الجديد وصياغة صورته ورؤاه . وبعد أن فرغ من معالجة هذه الأعمال شرع فى التعامل مع مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى من خلال دراسته للشعراء الرومانسيين وللكشوف النقدية الجديدة لجماعة الديوان ثم جماعة أبولو من بعدها . ثم عمد بعد ذلك إلى دراسة الرواية والمسرح بطريقة سعت إلى تحقيق التوازن بين التحليل النقدى المستبصر والدراسة المسحية التى تطمح إلى حشد المعلومات وتبويبها . وقد استطاع هذا الفصل ، برغم محدودية الحيز واتساع الرقعة الأدبية التى يغطيها وثرائها بالأعمال ، أن يكشف عن آليات التحول من تفاؤل الرؤية الرومانسية وعاطفيتها إلى كابوسية الرؤية الواقعية وعقلانيتها فى الأدب العربى فى هذه الفترة ، وتأثير هذا كله على طبيعة الخطاب الأدبى وبنيته ولغته وعلى الرؤية القومية ذاتها .

ويتسم الفصل الذى كتبه هوما كاتوسيان عن الأدب الإيرانى فى الفترة ذاتها بالقدر نفسه من الدقة والعمق والحساسية ؛ فإذا كان فصل أوستل نموذجاً لموضوعية المراقب وتعاطفه العلمى مع موضوعه ودقته المنزهة عن الغرض والحيف ، فإن فصل كاتوسيان مكتوب من منظور المشارك ابن الثقافة التى يكتب عنها ، والخبير فى الوقت نفسه بالثقافة التى يكتب لها . فقد عمل كاتوسيان لفترة غير قصيرة فى عدد من الجامعات والمراكز العلمية الغربية ، واكتسب عبر هذا كله قدراً من الحنكة والخبرة التى تمكنه من استخدام لغة الآخر ، بالمعنى الأعم لهذه الكلمة وليس بمعناها الحرفى ، دون التخلى عن رؤيته الخاصة لثقافته هو . ولأن كاتوسيان مؤرخ ثقافى وليس ناقدا أدبيا ، فقد قدم فى فصله نوعا من سوسيولوجيا

الثقافة الإيرانية فى هذه المرحلة من تاريخها الحديث ، يمتزج فيه المسح الاجتماعى بالتقييم الأدبى لبعض الإنجازات الأدبية المهمة . والواقع أن هذا الفصل استطاع أن يكشف بمهارة فائقة عن العناصر الاجتماعية والثقافية وقد تغلغلت فى نسيج النصوص الأدبية والتحليل النقدى لها فى الوقت نفسه . إن وعى الكاتب بأنه يقدم أدبه لقارىء لا يعرف عنه إلاّ القليل ولا أمل فى أن يرجع إلى النصوص الأدبية ، دفعه إلى وضع كل نص داخل سياقاته الثقافية والحضارية والأدبية ، مما مكننى من الاستمتاع به بوصفى قارئا لا يعرف إلا القليل عن الأدب الإيرانى الحديث ، وهو أمر لابد من الاعتراف بتقصيرنا فيه بسبب قصر معرفتنا على الآداب الأوروبية بالدرجة الأولى . ولكن المشكلة الوحيدة التى واجهتنى فى هذا الفصل هى استخدام كاتوسيان لمصطلح « الحداثة » ، الذى يخلط فيه بين الجانب الاجتماعى للمصطلح المتعلق بعملية التحديث أو التنوير العصرية ، والجانب الأدبى الذى يجعله شارة على حساسية أدبية مغايرة ، وعلى مدرسة فى الكتابة والرؤية مختلفة عن المدرسة الواقعية التقليدية التى كان ينسب هذا المصطلح إليها ؛ ذلك لأن استخدامه للمصطلح أقرب فى حقيقة الأمر إلى دلالة المفردة الاجتماعية (بما تنطوى عليه من تقدم وتبنٍ للأساليب الأوروبية ،) منه إلى الاستخدام الأدبى للمصطلح أداة تبويب أو تصنيف تأريخى .

وإذا انتقلنا إلى الفصل الذى كتبه دافيد باترسون عن الأدب العبرى سنجد أنه يبدأ فصله بتأكيد ما ذكره بارفت من أن عملية التبويب التى تبناها الكتاب والنابعة من مسيرة آداب المنطقة لا تنطبق على الأدب العبرى الدخيل عليها ، والذى كتب جُلّه فى أوربا وليس فى فلسطين . ويؤكد باترسون المفارقة التى أكدها بارفت من قبله بين الصورة المتوهمة فى الأدب العبرى لما يدعونه بـ « أرض إسرائيل Eertz Yisrael» ، وحقيقة الواقع الفلسطينى جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا على السواء . فبالرغم من أن عدد اليهود فى فلسطين لم يتجاوز فى مطلع هذه الفترة *ستين ألفا* (عام ١٩١٨) ، فقد ظلت الكتابات اليهودية فى أوربا الشرقية تنمى لدى اليهود فيها الإحساس بالانتماء لأرض لم يشهدوها أبدا ، والانفصال عن الواقع الذى يعيشون فيه . صحيح أن سطوة الوهم تكون — فى كثير من الأحيان — أقوى من تأثير الحقيقة ، لكن المفارقة بين الاثنين ظلت — فيما يبدو — من العناصر الأساسية التى تتخلل نسيج هذا الأدب حتى الآن . وأبرز ما يقدمه لنا هذا الفصل هو تلك الظاهرة الشائقة التى تنطوى على مقلوب ظاهرة الكاتب المنفى . فبعد أن هاجر عدد من الكتاب العبريين الأوائل إلى فلسطين ، التى كانت واقعة فى هذه الفترة تحت الانتداب البريطانى ، ظلوا يكتبون لجمهور من القراء يعيش أغلبه فى أوروبا الشرقية . ومع هذا ظلت هذه الكتابات العبرية تغذى الوهم الشائع عن الأرض الموعودة أكثر مما تطرح حقيقتها فى مواجهة مباشرة مع هذه الأوهام . لكن أول مظاهر التشابه بين ظواهر الأدب العبرى وبقية آداب المنطقة لم تظهر إلا فى الأربعينيات ، وبعد أن بدأت الكتابات الأولى للصابرا ؛ أى اليهود المولودين فى فلسطين الذين تعلموا اللغة العبرية وتبنوها أداة للتعبير ؛ فقد اتسم أدب هذه الفئة بواقعيته الاجتماعية والسياسية وبأسلوبه الساذج البسيط . وبالرغم من التغيرات اللغوية السريعة فى مجتمع فتح على مصراعيه لمهاجرين من مختلف الخلفيات الثقافية والعرقية ، وبرغم افتقاد أى يقين حول طبيعة القارىء المحتمل لمثل هذا الأدب أو عن مدى تماسك هذا القارىء وتكامله الثقافى ، فقد استطاعت هذه الكتابات الأدبية الجديدة للصابرا أن تضع الأدب العبرى على طريق اقترب به كثيراً من بقية آداب المنطقة الأخرى ؛ فقد كان أول أدب صادر عنها وليس عن مجرد وهم بها .

وننتقل بعد ذلك إلى القسم الثالث والأخير من هذا الكتاب ، حول « عصر الأيديولوجيا والاستقطاب » ، الذى يبدأ بدراسة دافيد بوول الساردة لبعض التطورات السياسية المهمة فى المنطقة بطريقة تعمد إلى تصور كل جزء منها بمعزل عن بقية الأجزاء الأخرى ، وهى فى هذا متسقة مع منطلقاتها الأيديولوجية إلى أقصى حد ؛ لأنها تزعم أنه لم يتهدد شىء شرعية الدولة فى بلدان المشرق العربى ويزعزع استقرارها قدر الدعوة إلى الوحدة إبان تصاعد موجة المد القومى فى المرحلة الناصرية . وهذه المعالجة الاجتزائية هى التى أدت إلى إغفالها للصراعات المتنامية بين أجزاء المنطقة بعضها البعض ، وبين كل جزء فيها على حدة . وبخاصة الصراعات العربية العربية التى لم تحظ منه بما تستحقه من اهتمام . ناهيك عن التوترات المتراكمة بين المركز القديم والهوامش ، واتساع رقعة التشتت

والتشرذم والتفتيت فى كل ثقافة من ثقافات المنطقة المختلفة . صحيح أن الدراسة تعى أن هدف الدولة الصهيونية فى المنطقة كان ، ومازال ، هو الحرص على توسيع شقة الخلاف بين الدول العربية والحيلولة دون أى نوازع وحدوية بينها ، لكن الأمر تجاوز فى المرحلة الأخيرة هذه الحدود ، بعد أن تغيرت طبيعة الخريطة السكانية والاقتصادية فى المنطقة . وقد لمست الدراسة أثر هذا التغيير على الأيديولوجيا الصهيونية ، وكيف جردها من مثالياتها ودعاواها جميعا حول الديموقراطية ، فى حين أنها تمارس أعتى أشكال القمع ضد الفلسطينيين ، وأشرس صيغ التمييز ضد فئات من اليهود أنفسهم . وباستثناء الجملة الأخيرة فى فصله ، التى أشار فيها إلى مناخ القهر والتسلط والرقابة والاعتقالات العشوائية والسجن الذى يعمل فيه معظم كتاب المنطقة ، فإن منهجه مماثل لمنهج ترب الذى يتناول الجوانب السياسية دون اهتمام كبير بالأبعاد الاجتماعية والثقافية ، وبتفاصيل المناخ الذى ينتج فيه الخطاب الأدبى ودوافع هذا الخطاب ونوعية جمهوره .

وتتفاوت الفصول الأربعة التالية كثيرا من حيث المنهج والتوجه . فالفصل الذى كتبته كيفات سابان عن الأدب التركى يربط تطور هذا الأدب بالتغيرات التى انتابت الواقعين الاجتماعى والسياسى فى تركيا عقب الحرب العالمية الثانية ، والاستقطاب الدولى الذى دفع تركيا إلى التحالف مع الغرب لضمان تدفق معقول من المساعدات الاقتصادية ، والانفتاح الديموقراطى النسبى الناجم عن تصاعد المخاوف من الخطر السوفييتى ، وتفشى الفساد والمحسوبية والانحراف والجريمة ، وغيرها من الأمور التى تعقب عادة هذا النمط السياسى فى بلدان العالم الثالث . وكيف أدى هذا كله إلى ارتفاع نغمة الغضب والاحتجاج فى الشعر ، وإلى تجاوز بساطة حركة « الغريب » الأدبية فى الأربعينيات وإيجازها ، وغموض شعر فاضل حسنو داجالاركا بنزعته الصوفية والفلسفية ، إلى نوع من التوقد والحدة فى أعمال « الموجة الجديدة الثانية » التى أبرزت شعراء من نوع سيهال سورايا ، وتورجورت أويار ، وأديب كانسيفر ، وإيس آيهان ، وأولكو تامر ، وغيرهم ممن أسهموا فى خلق صور وإيقاعات شعرية جديدة . وهذه الموجة الشعرية الجديدة تشبه ، فى توجهاتها وإنجازاتها وطبيعة التغيرات التى أدخلتها على القصيدة التركية ، حركة الشعر الجديد التى عاصرتها فى العالم العربى وانطلقت مع السياب ونازك والبياتى فى العراق حتى شملت بقية الوطن العربى كله . وليس غريبا من ثم أن يحظى أبرز شعراء الموجة التركية الجديدة الثانية ، وأكثرهم وضوحا والتزاما ، وهو ناظم حكمت ، بشعبية كبيرة بين عدد من رواد الشعر الجديد العرب ، وأن تتقبل الحساسية الشعرية فى هذه الفترة قصائده بحماس كبير ؛ لأنها كانت من النوع الذى يوشك الشعراء العرب أن يكتبوه آنذاك ، أو يودون كتابة شيء مثله على الأقل . وقد كان للعامل السياسى دوره الحاسم فى ترجمة شعر حكمت ، لأننا لم نعرف شيئا عن كثير من شعراء هذه الموجة ممن هم أفضل منه ، حسب رأى الكاتبة ، مثل أحمد عارف وكمال عوزر أو حتى شعراء حركة « الشعراء الشبان الثائرين » التى جاءت بعده ، وأنجبت عددا من الشعراء البارزين ، مثل أوكان ميرت ، وعصمت أوزال ، وثريا بيرف ، وآتول بهراموجلو . وقد جنت محاولة الكاتبة تقديم نماذج من شعر عدد من هؤلاء الشعراء ، وتناول مختلف حركاتهم بشيء من التفصيل ، على بقية الأجناس الأدبية الأخرى . لأنها عندما انتقلت إلى الرواية والأقصوصة والمسرح فى الصفحتين الأخيرتين من فصلها لم يتح إيجاز التناول وتركيزه الشديد للقارىء الذى لا يعرف الكثير عن هذا الأدب ، تكوين صورة واضحة عما دار به فى هذه الفترة فى أى من الأشكال الأدبية الأخرى ، عدا الشعر الذى استأثر بنصيب الأسد من معالجتها .

وعلى العكس من سابان ، انصب اهتمام ليون يدكين ، الذى كتب فصل الأدب العبرى ، على الرواية والمسرح ، فى حين لم يحظ الشعر إلا بالقدر اليسير من اهتمامه . وقد أسهب يدكين فى تناول عملية التحول من المرحلة القديمة فى الأدب العبرى إلى المرحلة الحديثة ، التى تسعى إلى منح هذا الأدب هوية قومية بدلا من هويته الدينية القديمة . وكان من أهم ملامح هذا التحول أن تركز اهتمام هذا الأدب على إبراز أهمية التكيف مع متطلبات عملية تأسيس وعى قومى جمعى بين اليهود الذين قدموا إلى فلسطين المحتلة من كل فج ، وحثهم على الامتثال لمتطلبات هذا التكيف والخضوع لها . لكن الباحث لا يولى التغيرات التى انتابت هذا الأدب ، والواقع

الذى يصدر عنه فى العقدين الأخيرين ، عناية كافية ، وبخاصة بعد احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة ، والتغيرات التى أدخلها هذا الاحتلال على التركيبة السكانية ، وعملية القمع الوحشى المستمرة للفلسطينيين فى أرضهم المغتصبة ، وبخاصة بعد اندلاع الانتفاضة ، وتأثير هذا كله على تصور الكتاب العبريين للمستقبل بعد تبدد الأوهام المثالية التى ارتبطت بالمرحلة الأولى للمشروع الصهيونى ، وتكشف الوجه القمعى ، بل الفاشى القبيح لهذا المجتمع .

نتنقل الآن إلى الفصلين الخاصين بالأدب العربى ، وهما فصلان مختلفان من حيث المنهج والتوجه . فقد اتسم فصل إدوار الخراط عن الأدب فى المشرق العربى بقدر كبير من الانتقائية والذاتية ، فى حين جنح الفصل الذى كتبه أحمد المدينى عن الأدب فى المغرب العربى إلى التنظير والتعميم بصورة لا تتفق مع مثل هذا النوع من الدراسات المسحية . وبالرغم من مقدمة المدينى النظرية الطويلة ، وهى مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بالمنهجية الفرنسية التى أولع بها أشقاؤنا المغاربة ، فإنه استطاع أن يقدم بعدها عرضا متزنا ومتوازنا لأهم الأعمال والتيارات الأدبية فى المغرب العربى ، مركزا على الأدب العربى فى المنطقة دون أدبها المكتوب بالفرنسية ، الذى لا يمكن لنا أن ندخله فى إطار الإبداع الأدبى العربى والواقع أن بإمكاننا تلمس العذر للمدينى فى هذه المقدمة النظرية الطويلة ؛ لأن ما بقى من تناول تطبيقى يزيد — من حيث الكم والكيف معا — عما تضمنه أى فصل مشابه ، من ناحية ، كما أن هذه المقدمة استطاعت ، من ناحية أخرى ، وهذا هو الأهم ، أن تبرر نفسها من داخل بنية الفصل نفسه ، وأن تطرح عددا من القضايا المهمة بالنسبة لأدب المنطقة ، بل للأدب العربى الحديث بعامة ؛ لأن المدينى تناول فى هذه المقدمة النظرية قضايا التحديث والأيديولوجيا فى الأدب المغربى ، أو المغاربى كما يحلو للبعض تسميته ، حتى يزول أى لبس يقصر التعبير على المغرب بدلا من بلدان المغرب كلها : ليبيا وتونس والمغرب والجزائر ، وإن أسقط المدينى ليبيا من فصله كلية ، فضاع إنتاجها بين فصلى المشرق والمغرب . ثم درس ما يترتب على عملية التحديث من توتر فى العلاقة مع الجذور التراثية والواقعية معا ، وكيف يؤثر هذا التوتر على فكرة الأدب ذاتها ، ومعنى التحديث فى الأدب وعلاماته ، وآليات الاستقطاب بين التحديث والأيديولوجيا . ثم انتقل من هذا إلى مناقشة قضايا الأشكال الأدبية وموقعها ضمن مجال الأيديولوجيا ، ودور العناصر غير النصية من قيم وأفكار وعقائد فى ذلك ، وكيفية حلّ التعارض داخل البنية الأدبية ذاتها بين نزعات التحديث والرغبة فى مقاومة المؤثرات الخارجية . وهذه القضايا كلها لها دور ملحوظ فى بلورة السياق الذى تدور فيه عمليتا الإنتاج الأدبى وتلقيه .

وانتقل المدينى بعد ذلك إلى تناول آداب منطقة المغرب العربى ، واحدا بعد الآخر ، بادئا بالأدب التونسى الذى يهتم — كما حدد نقاده ، من البشير بن سلامة ، إلى توفيق بكار وعبد السلام المسدى — بمجموعة من قضايا العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة ، أو السعى إلى التجديد ، والنضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية ، وتطوير المجتمع إلى الأحسن ، وبمجموعة مماثلة من قضايا اللغة والتجريب الأدبى . ثم ينطلق فى دراسة هذا الأدب ، كما يجب على كل مسح جاد للأدب التونسى ، من تناول كتابات على الدوعاجى الرائدة ، لينتقل بعده إلى البشير خريف والطيب التريكى ورشاد حمزاوى ، الذين طوروا الجانب الاجتماعى فى كتابات الدوعاجى ، وفرج الشاذلى والعروسى المطوى ومختار جنات ، الذين اهتموا بجانب التناقض بين الذات العربية والآخر الأجنبى فيها . والمدهش فى الأمر أن المدينى يتجاهل كلية محمود المسعدى وأثر التيار التراثى الرمزى الذى استحدثه فى الكتابة الأدبية فى تونس . وإن كان قد أولى استقصاءات صالح الجرماذى اللغوية المماثلة ، الأقل قيمة وتأثيرا ، الكثير من عنايته . ثم يتناول أعمال عز الدين المدنى ومصطفى الفارسى والمدنى بن صالح وسمير العيادى ، ويهمل كلية الإنتاج النسائى التونسى ، وبخاصة أعمال عروسية النالوق وعلياء التابعى . أما أهم ما أغفله المدينى من المشهد الأدبى التونسى فهو الإبداع المسرحى فيه ، وبخاصة ذلك الذى يتجلى فى أعمال توفيق الجبالى ومحمد إدريس وفاضل الجعايبى ونور الدين الورغى ، وعدد كبير من المسرحيين الموهوبين الذين جددت مغامرتهم المسرحية حياة المسرح العربى لا التونسى وحده .

وكان طبيعيا أن ينتقل بعد ذلك إلى الأدب المغربى ، وأن يبدأ فيه ، بالتعريج على الكتابات الاجتماعية والتاريخية التى استهدفت استنهاض الروح الوطنية فى معركة التحرير ، وأعمال رواد القصة المغربية : المدنى حمراوى ومحمد خضر الريسونى ومحمد البنانى . ثم يتعقب بعد ذلك الاتجاه صوب التعبير بشكل أشمل عن البنى الاجتماعية والثقافية ، وإبراز التباينات فى الصوت والشكل والرؤية ، والتجريب فى الكتابة القصصية ، بعد التمكن من أدواتها والتمرس عليها ، وأخيرا التعبير عن التفتت والتناقض بين مختلف الفضاءات الاجتماعية والثقافية ، وكيف تجسدت هذه التحولات فى أعمال عبد الكريم غلاب وعبد الجبار السحيمى ومحمد إبراهيم أبو علم ومحمد زفزاف ومبارك ربيع ومحمد بيدى ومحمد عز الدين التازى ومحمد الهرادى وغيرهم . ويتغاضى عن أعمال محمد برادة ومحمد شكرى ، برغم أهميتها الفائقة فى المشهد المغربى ، كما يتجاهل الإنجاز الشعرى المغربى كله ، من محمد الخمار الكنونى حتى أحمد المجاطى ومحمد بنيس ، والإنجاز المسرحى كله من أحمد الطيب العلج والطيب الصديقى حتى عبد الكريم برشيد وأحمد العراقى ومحمد مسكين وأحمد السنوسى وغيرهم . وهى إسقاطات أفقرت عرضه دون شك ، وجنت على صورة الثقافة المغربية ، من ناحية ، وعلى موضوعية تناوله لها ، من ناحية أخرى . ثم ينتقل المدينى بعد ذلك إلى أضعف أجزاء فصله ، وهو الجزء الخاص بالجزائر ، حيث يغرق هذا الجزء برمته فى التعميات ، ويفتقر إلى التخصيص ، ويتسم بحصيلته التطبيقية الفقيرة ، ويمر فيه مرّ الكرام — على أعمال الطاهر وطار ، فى حين يتجاهل إنتاج عبد الحميد بن هدوقه ورشيد بوجدزة وأزراج عمر كله ، وكذلك مسرح محمد فلاق وعبد القادر علولة وغيرهم .

والواقع أن من أهم القضايا التى يطرحها كتاب « الأدب الحديث فى الشرقين الأدنى والأوسط » هى العلاقة بين رؤى المشارك فى هذه الآداب ورؤى المراقب لها الدارس لتطوراتها . وكيف يؤثر انتقال المشارك إلى موقع المراقب إلى سيطرة خطاب المراقب الاستشراقى عليه فى بعض الأحيان ، وهذا هو الأمر الذى أود أن أتناوله بشىء من التفصيل فى تعاملى مع الفصل الذى كتبه إدوار الخراط عن المشرق ، والذى يطرح هذه الظاهرة بشكل ملح ؛ لأننا سنجد فى هذا الفصل أن من المؤسف أن كاتبا قصصيا جيدا من طراز إدوار الخراط يتحول إلى ناقد ذاتى ومزاجى غير قادر على تقديم عرض متوازن لما جرى للأدب فى فترة تاريخية عاصرها ويعرف إنتاجها حق المعرفة . فعلى العكس من فصل كاكيا ، الذى ترتوى مثالبه من جهل صاحبه بتفاصيل ما جرى فى الساحة الثقافية العربية ، فإن سلبيات فصل إدوار الخراط نابعة من معرفته الواسعة التى اصطبغت بقدر كبير من التحيز والذاتية والرغبة فى الثناء على الذات والمبالغة فى قيمة إنجازها ، والحط فى الوقت نفسه من إنجاز الآخرين . فقد ذكر إدوار الخراط نفسه وأشاد بأعماله ومواقفه خمس مرات ، فى الفصل الذى يتكون من ثلاث عشرة صفحة ، فى حين نجد أن كتابا أهم منه بكثير لم يذكروا إلا مرة واحدة (مثل طه حسين ويحيى حقى ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور) ، أو مرتين (مثل عبد الرحمن الشرقاوى وأدونيس وعبد الرحمن منيف ومحمود درويش) ، أو لم يذكروا على الإطلاق وحذف إسهامهم الأدبى كلية (مثل فتحى غانم وغالب هلسا وحليم بركات وفؤاد حداد وغسان كنفانى) . ولم يكتف إدوار الخراط بذكر نفسه أكثر من أى كاتب عربى على الإطلاق ، وبالصورة التى يخرج منها من لا يعرف شيئا عن حقيقة الصورة ، بأنه أهم كاتب عربى فى المشرق قاطبة ، بل شفع ذلك فى كل مرة بذكر عمل من أعماله ، وكال له ما يناسبه من مديح . فمجموعته الأولى (حيطان عالية) ، التى نعرف جميعا أنه نشرها على حسابه وظلت طبعتها المحدودة متداولة وموجودة لسنوات عدة ، « حققت على الفور نصرا تاريخيا أدبيا بالرغم من تجاهل النقد لها لما يقرب من عقد من الزمان »[٨] . أما روايتاه (رامة والتنين) و (الزمن الآخر) « فقد غاصتا بشكل عميق فى هذا التيار العام »[٩] ؛ يعنى الذى سبق أن وصفه فى مستهل الفقرة بأنه « أكثر تيارات الحداثة خصوبة وتركيبا وأغناها بالوعود والإنجازات ، وهو التيار الذى يمكن دعوته ، لعدم وجود مصطلح أفضل ، بالتيار الاسطورى المعاصر »[١٠] ، والذى لم يصف أى عمل فيه على الإطلاق بالعمق إلا أعماله . وهو بالمناسبة الكاتب الوحيد فى الفصل كله الذى تذكر له ثلاثة أعمال بالاسم ، ناهيك عما يقترن بها من تقريظ . أما بقية الكتاب فلم يذكر لأى منهم إلا عملًا واحدا ، ونادرا ما يحظى

كاتب فى فصله بذكر عملين له ، وغالبا ما لا يخلو هذا الذكر من غمز أو نقد صريح .

وسأكتفى فى هذا المجال بمثال واحد ، وهو مثال لا يشك عاقل فى أن إنجازه من حيث الكم والكيف معا أهم كثيرا من إنجاز إدوار الخراط نفسه ، وهو نجيب محفوظ . فقد ذكره ثلاث مرات ، لكنه فى كل منها أرفق هذا الذكر بعبارة ساخرة أو مستهزئة ، حاول فيها أن يشحذ براعته اللغوية ، وهى ، والحق يقال ، محدودة للغاية فى اللغة الإنجليزية ، ليجعلها عبارة دامغة مشحونة بالغمز واللمز . فأول مرة يرد فيها ذكر محفوظ فى فصل إدوار الخراط يجيىء فى ذيل فقرة خصصها للحديث عمن ساهم بمجموعة « كتاب اليمين » ، مثل عبد الحميد السحار و أمين غراب وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى ، « وهم كتاب أكفاء قادرون بطريقتهم المحدودة » ، قدموا عالمًا من « صغار الشر » ، وواصلوا التعامل مع « الرومانسية المحلية الفجة » التى بلورتها كتابات المنفلوطى ومحمود كامل فى العقود السابقة ، وتبنوا « أخلاقيات البرجوازية الصغيرة وعاداتها التى حرصت أسرهم بغيرة على المحافظة عليها »[١] . ثم يجيىء بعد ذلك ذكر نجيب محفوظ على النحو التالى : « هذه الموضوعات وما شابهها عالجها نجيب محفوظ فى أعماله الأولى التى تناولت الطبقة نفسها فى العاصمة . وقد واصلت هذه المجموعة من الكتاب العمل بطريقتها المشوشة وقصصها لفترة من الزمن ، وحصلت على شهرة واسعة فى عصر عبد الناصر »[١١] لاحظ أن الجملة الأخيرة تنسحب على نجيب محفوظ الذى زج به إدوار الخراط مع غراب وعبد الله والسباعى ، لا أدرى ، أحطا من قدر محفوظ ، أم رفعاً من شأن السباعى الذى له على إدوار الخراط أفضال لا تنكر ؟

أما المرة الثانية فتجيىء فى سياق حديثه عن قضية العامية والفصحى ، التى أفرد لها حيزا كبيرا فى دراسته ، أكبر من حجمها الحقيقى من حيث نسبة القضايا إلى حيز المعالجة فى فصله ، واتسم تناوله لها بالدفاع عمن يستخدمونها والإشادة بشجاعتهم . وفى هذا المجال يجيىء ذكر مجموعتى بدر نشأت (مساء الخير ياجدعان) و (حلم ليلة تعب) ، وكتاب بيرم التونسى (السيد ومراته فى باريز) ، الذى لا أدرى سبب نعته إياه بالسيىء الصيت ، بحسبانه الاستثناء الوحيد الذى سبق (قنطرة الذى كفر) و (هذيان) ، وهما عملان ضن عليهما حتى بذكر مؤلفيهما ، ويبدو أنه لا يعرف أن للتونسى كتاباً آخر هو (السيد ومراته فى مصر) . وفى هذا السياق أيضا يذكر (مذكرات طالب بعثة) للويس عوض ومحاولتى عثمان صبرى الشجاعتين ، كما يصفها ، (رحلة فى النيل) و (بيت سرى) . فى هذا السياق يتحدث عن الكتاب المتزمتين الذين يرفضون كتابة الحوار فى أعمالهم القصصية بالعامية ، فيذكرنا بأن « نجيب محفوظ لم يسمح لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة ، ومع ذلك فإنك تلحظ هذه الحقيقة بالكاد لأنه حرفى حاذق »[١٣] ، ولا يفوتك ما فى وصف نجيب محفوظ بأنه حرفى حاذق أو شاطر من غمز وتعريض . ولكن الغريب حقا فى هذا المجال أن إدوار الخراط يحاول لمز محفوظ لأمر يفعله هو نفسه فى جل كتاباته . فمن يقرأ أعمال إدوار الخراط القصصية يجد أنه لا يسمح هو الآخر لشخصياته بالتحدث بلغتها اليومية الخاصة . وهى حقيقة يلحظها القارىء بسهولة ، كتلك التى يلاحظ بها إصراره فى السنوات الأخيرة على تأريخ أعماله بالشهور القبطية والمبالغة فى إبراز الطابع القبطى لها . ألم يتذكر ، وقد كتب هذا الفصل فى فترة دروشته القبطية نفسها ، قول السيد المسيح « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر » قبل التعريض بمحفوظ بهذه الطريقة ؟

أما المرة الثالثة فتجيىء فى نهاية الفصل ، حيث يؤكد لنا أنه « طوال هذه السنوات ظل الكتاب المستقرون يواصلون عملهم بطرقهم المستقرة كأمر تقليدى ، وواصل عميدهم نجيب محفوظ الكدح منتجا رواياته السنوية التى واصلت التدهور والانحدار بشكل مطرد عاماً بعد عام »[١٤] . وهذا أمر جانبه الصواب فيه ؛ لأن نجيب محفوظ لم يواصل الكتابة بالطريقة نفسها طوال سنوات المرحلة التى تغطيها دراسته والتى تمتد من ١٩٥٠ حتى الآن ، ولأن رواياته السنوية لم تواصل الانحدار بشكل مطرد منذ ١٩٥٠ وحتى الآن ، لأن هذه الفترة شهدت كتابة عدد من أفضل أعمال نجيب محفوظ من (الثلاثية) إلى (أولاد حارتنا) إلى رواياته النقدية الممتدة من (اللص والكلاب) وحتى (ميرامار) ، بل أنتج فى السبعينيات (الحرافيش) ، وفى الثمانينيات (حديث الصباح

والمساء) ، وهى كلها روايات لا يمكن أن نصفها بالكدح أى التعمل والفجاجة ، ولا بالتدهور .

ولا يتصور أحد أننى أصادر هنا على حق إدوار الخراط فى الاختلاف حول أعمال نجيب محفوظ وانتقادها بكل ما يريد من حدة ، فقد انتقدت أنا شخصيا نجيب محفوظ واختلفت مع مواقفه السياسية بشكل حاد انزعج له الرجل ، وهو قلما ينزعج من النقد ، ولكننى عندما فعلت ذلك وقصرته على عمل معين أو مجموعة محددة من أعماله ، خصصت مقالة كاملة أطول من الفصل الذى كتبه إدوار الخراط برمته لنقد جانب واحد من جوانب عمل محفوظ اختلفت ومازلت أختلف فيه معه ، وهو رؤيته السياسية والتاريخية . وهذا هو أقل ما يستحقه كاتب كبير فى حجم محفوظ ، يأخذ نفسه بصرامة وجدية تتطلب من منتقديه أن يبذلوا جهدا مماثلا لو أرادوا الاختلاف معه . صحيح أن كل مشروع إدوار الخراط الأدبى هو ، فى وجه من وجوهه ، محاولة لهدم ما يمثله نجيب محفوظ وغيره من الكتاب الواقعيين ، لكن حتى هذا لا يكفى ، ولا يسوغ له هذا الخلط بين ما يتطلبه منه هذا الفصل وفى سياق من هذا النوع ، ومعركة إدوار الخراط مع محفوظ ومع الكتابة الواقعية بشكل عام ؛ فلكل مقام مقال ، ولكل مقال موضع وسياق .

كما أن طبيعة الدراسة التى يقدمها إدوار الخراط فى كتاب من هذا النوع ، ولقارىء عام وأجنبى ، تتطلب عرضا رصينا للخريطة الأدبية ، ولإسهام محفوظ الإيجابى فيها ، قبل التعرض له بأى نقد ، ناهيك عن إلغائه كلية . فقد استطاع عمل الرجل أن يحظى باهتمام الكثيرين واحترامهم ، وأن يكسب للأدب العربى وللكاتب العربى جائزة نوبل للآداب ، وبدأت أعماله تترجم على نطاق واسع . وقد حظيت ثلاثيته التى ترجمت حديثا إلى الإنجليزية باهتمام القارىء والناقد الإنجليزى العام والواسع لها ، بشكل لم يسبق لأى عمل عربى ترجم أن حققه ، بما فى ذلك كتاب إدوار الخراط المترجم للإنجليزية (ترابها زعفران) . وحذف إدوار الخراط كل جهد محفوظ فى العقود الأربعة الماضية منذ الثلاثية وحتى الآن ، فى جمل هازئة من هذا النوع ، وفى عمل المفروض أنه يتسم بالعلمية والموضوعية ، يسىء إلى إدوار الخراط نفسه ، وإلى الأدب العربى كله ، وينال من مصداقيته ، بخاصة أن روايات محفوظ الكثيرة التى أنتجها فى هذه الفترة ، وبعضها فى أيدى القارىء الإنجليزى الذى يستطيع أن يقارن بينها وبين كتاب إدوار الخراط الوحيد المترجم للإنجليزية ، ويدرك من المقارنة أنها لا تقل بأى حال من الأحوال فى قيمتها ودورها عما قدمه إدوار الخراط فى هذا المجال ، وما يمدح نفسه عليه خمس مرات ، إن لم تفقه ؛ فهادح نفسه خمس مرات فى فصل واحد هو آخر من يحق له أن يقدح الآخرين ويستخف بأعمالهم ، بخاصة أن إدوار الخراط الذى يزرى بما أنتجه محفوظ كله ، ويغفل الإشارة إلى عدد كبير من الكتاب المهمين ، يشير بشكل إيجابى إلى كتاب من الدرجة الثالثة ، مثل عثمان صبرى ونبيل نعوم جورجى لغرض أو أغراض فى نفس يعقوب . وقد ذكرنى عمله ذلك بسلوك لويس عوض المماثل فى هذا المجال الذى كان يرتوى من غيرته الحادة من محفوظ ، حيث كان ينفس على الرجل اهتمام المستشرقين به ، ويكتب عنه فى مصر أنه تحول إلى مؤسسة يتفق عليها اليمين واليسار والوسط ، ولكنه إذا خرج للمحاضرة فى أوروبا أو أمريكا هاجمه بشكل ضار (من الضراوة ، وليس من الضرر) لا موضوعية فيه فهل آن الأوان لأن يدرك من يتناول منا أدبنا فى الخارج أن تصفية المعارك الداخلية لا تتم فى الساحة التى نريد أن نقدم فيها صورة موضوعية لإنتاجنا الأدبى ؛ لأن تصفية هذه الحسابات لا تضر بالقائمين بها فحسب ، ولكنها تجنى على الأدب العربى كله ، وعلى صورته فى عالم نكسب له فيه موضعاً بشق الأنفس .

ولقد طالبت كثيرا كما طالب غيرى بتغيير الصورة الشائهة التى اعتاد المستشرقون التقليديون أن يقدموا بها الأدب العربى ، وعملت ، وعمل كثيرون غيرى على تناول هذا الأدب بوصفه واحدا من الآداب الإنسانية الكبرى ، وليس مجرد أدب هامشى من الدرجة الثانية أو الثالثة كما كانت الحال فى الماضى . وسعينا ، ومعنا عدد من المستشرقين الجدد الذين تحرروا من إرث الخطاب الاستشراقى الذى كشف إدوار سعيد للجميع سوءاته ، لتغيير منظور المراقب الكاره للثقافة العربية ، واستبدلنا به منظور المشارك ، أو على الأقل منظور الدارس الموضوعى المتعاطف مع مادته المحترم لها . وفى إطار

هذا السعى كنت أنا الذى رشحت لمحرر هذا الكتاب كلا من أحمد المديني وإدوار الخراط . ولكن إدوار الخراط خيب أملى ، وهذا هو السر فى أننى أخذت فصله بشىء من الشدة ؛ لأنه بدد فرصة ثمينة ستظل علامات تبديدها فاعلة فى هذا الحقل لسنوات قادمة . فسيصطاد كاكيا وأمثاله فى مياهها العكرة ما يحلو لهم الاصطياد ، متذرعين فى المستقبل بأنها شهادة شاهد من أهلها . لذلك لابد من الوعى بأن علينا ، إن أردنا لأدبنا العربى أن يحقق المكانة المرجوة له فى عالم اليوم ، أن نغير طبيعة الخطاب الذى يقدمه للعالم بشكل جذرى . ولن يتحقق ذلك إذا ما أوكلنا بعض هذه المهمة لكتاب عرب من المشاركين فى المشهد الثقافى والعارفين لدقائقه ، ثم وجدنا أن الكاتب العربى — وللويس عوض سوابق رائدة فى هذا المضمار — يتحدث عن أدبه وثقافته لجمهور هذا الأدب والثقافة بطريقة ، وللغرب بطريقة أخرى يسمعه فيها ما يريد أن يسمعه . وهذا هو ما فعله إدوارد الخراط إلى حد كبير ؛ فلم يتورع — مثلا — عن أن يلطش عبد الناصر « ع الماشى » فى سياق عرضه أكثر من مرة ودون مسوّغ ؛ لأن هذا مما يسعد الغرب أن يسمعه .

ولم تقتصر سلبيات الفصل الذى قدمه إدوار الخراط على هذا كله . ولكنه ، وقد أوكلت إليه مهمة تقديم صورة لأدب المشرق فى حقبة من أغنى حقبه ، قدم له صورة فيها كثير من التخبط . فمع أنه يعدد بعض التغيرات التى انتابت الواقع المشرقى فى السبعينيات بصورة فيها شىء من الخلط والاضطراب ، فإنه يخفق فى إقامة أى تناظر بين هذه التغيرات وطبيعة النصوص الحداثية وبنيتها . ولذلك فقد أغفل تيارين كاملين من تيارات الكتابة التى عكست فى نسيجها وبنيتها معا هذه التغيرات وبلورتها ، وهما تيار كتابة المرأة العربية ، الذى أنتج فى هذه الحقبة عددا من الأعمال البارزة ، وبخاصة فى نصوص ليلى بعلبكى وإميلى نصر الله وحنان الشيخ فى لبنان ، وكوليت خورى وغادة السمان فى سوريا ، ولطيفة الزيات ورضوى عاشور وسلوى بكر ونوال السعداوى (وهى مترجمة بغزارة للإنجليزية) فى مصر . وتيار كتابة الحرب الأهلية اللبنانية الذى يتمثل فى أعمال إلياس الخورى ورشيد الضعيف وحنان الشيخ وفواز طرابلسى وعدد من الكتاب الفلسطينيين . وبالإضافة إلى هذا كله عانى فصله من الاعتماد على الذاكرة ، وهى بطبعها خؤون فى التواريخ والعناوين . ومثال ذلك أنْ خلط بين غنوانى كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة فى مصر) وعنوان كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس (فى الثقافة المصرية) ؛ فجاء الأخير عنده (فى مستقبل الثقافة المصرية) .

وأخيرا ، فإن هذا الكتاب (الأدب الحديث فى الشرقين الأدنى والأوسط) فريد فى بابه ، لأنه يبرهن — بلا أدنى شك — على أن العناصر المشتركة بين آداب المنطقة الأساسية أكثر مما ساد فى التصورات السابقة عنها . وأن التناظر بين التطورات السياسية والاجتماعية والحضارية فيها ، والحركة الثقافية وبنية النصوص الأدبية ومحتواها ، ضرورى للوصول إلى فهم أشمل وأعمق للأدب والواقع كليهما على السواء .

الهوامش :

١ ـ انظر : Robin Ostle, Modern Literature in the Near and Middle East, P. X

٢ ـ المرجع السابق ، ص ٣٢ .

٣ ـ المرجع السابق ، ص ٤٠ .

٤ ـ انظر : Hans Wehr, Arabic - English Dictionary, edit. J. M. Cowan, P. 738

٥ ـ المرجع السابق ، ص ٤٢ .

٦ ـ من أهم المصادر التى تناولت الكتب المنشورة أو المترجمة فى هذه المرحلة الباكرة ، التى يمكن لأى باحث جاد الرجوع إليها فى هذا المجال ، هى : يوسف إلياس سركيس ، معجم المطبوعات العربية والمعربة ، القاهرة ، مطبعة سركيس ، ١٩٢٨ . ويوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسات الأدبية ، ٣ أجزاء بيروت . وجاك تاجر ، حركة الترجمة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٤٥ .

٧ ـ أنظر :

Henry Peres, «**Le Roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arabe moderne**» Annales de L'Institut d'Etudes Orientales, vol. 3, 1937, pp. 266 - 337.

٨ ـ أنظر : Robin Ostle, Modern Literature in the Near and middle East, P. 186

٩ ـ المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

١٠ ـ المرجع السابق ، ص ١٩١ .

١١ ـ المرجع السابق ، ص ١٨٢ .

١٢ ـ المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

١٣ ـ المرجع السابق . ص ١٨٤ .

١٤ ـ المرجع السابق ، ص ١٩٢ .

الكتـابة والعـائق

« تـرجمة » المنـوع لدى خـوان جويتيسولو (*)

كاظم جهاد

« تحريرُ الخطاب ، جميع الخطابات المنافية للمعيـار السائـد : إلغاء الصمت المطْبق ، الذى فرضتْهُ سنَنٌ وعاداتٌ وتطيّراتٌ : إحداثُ قطيعةٍ كاملةٍ مع مذاهب وتعاليم مملّة : مع المجالس القبليّة : كلامٌ طليقٌ مقتلعٌ من الفم بعنفٍ كما تُنتزعُ أفعى لازقةٌ بالأحشاء : مطاطٌ ، حلَقىٌّ ، أبخُ مَرنٌ ، لسانٌ يولدُ ، يقفزُ ، يتسلّقُ ، ينتشرُ ويمتـدّ . . الكلام كـلاماً لا ينفدُ لساعاتٍ وساعاتٍ : تقيّؤ الأحلام والحكايات والكلمـات حتى يَفرغ المرء من كلّ ما فيه : أدبٌ فى متناول مَنْ حُرِموا تقليديّا من إمكان التعبير عن رغبـاتهم ومخاوفهم : محكومـين بـالصمت بـالطاعـةِ والاختفاء . . . »

خوان جويتيسولو ، « قراءة لساحة جامع الفناء » (فى مراكش)

نادرون هم الكتّاب الذين يكونـون على معـرفة بلغـةٍ أجنبيةٍ أو أكثر ولاً يتقدّمون لاختبار الترجمة . هى لدى البعض شاكلة فى التمرّن ، كما فى حالة مارسيل بروست الذى قضى بعضاً من سنى فتوّته مترجماً لراسكين ، واجداً فى ترجمة عالِم الجماليّات الإنجليزىّ هذا « صالة انتظار » ستقـوده إلى عمله الروائىّ نفسـه . أو هى شاكلةٌ فى تقديم الثناء والتعبير عن العرفانِ أو الإعجاب لوجوه ،

* : لك أن تراجع لهذا الكاتب ، بالعربيّة ، بترجمة كاظم جهاد : « فى الاستشراق الإسبانى » (دراسات ، منشورات الكرمل/المؤسسة العربية للدراسـات والنشر ، بيـروت ١٩٨٧) ، و « على وتيـرة النـوارس » مختارات سرديّة ، منشورات توبقال ، الدار البيضاء ١٩٩٠) و « رحلات إلى الشـرق » (قصص رحلات ، منشورات أفـريقيـا الشـرق ، الـدار البيضاء ، ١٩٩١) .

راحلة أو معاصرة ، كانت ، إذا جاز التعبير ، هى الحارسة أو الملهمة فى الدرب . هنا نفكر بريلكة الذى ما أن فرغ من عمليه الكبيرين « مراثى دوينو » و « سونيتات إلى أورفيوس » ، حتى عكفَ على ترجمة قصائد لڤرلين ومالارمه وڤاليرى ، أو هى ، أخيرا ، شاكلة فى الإستناد على كلام الآخر ، والتماس عونه فى ابتكار شجرة أنسابنا الأدبية الخاصة وتوسيع عالم الكتابة المتعدّد أبداً ، باوند وشعراؤه الصينيّون ، لاربو مترجماً جويس . المبدع يزْدوِج ، دون ازدواج ، بدور مُربٍّ للثقافات وعبّار للمتخيّلات .

الفئة الثالثة من الكتّاب ـ المترجمين هى التى ينبغى ولا شكّ أن ندرجَ فيها الإسبانىّ خوان جويتيسولو .

عُرِفَ الكاتب الإسبانىّ خوان جويتيسولو (وُلد فى برشلونة فى ١٩٢٩) بكتابة روائيّة ظلّت ممنوعة فى إسبانيا طوال العهد الفرانكوىّ ، لم يعمل فيها ، فحسبُ ، على اختراق الممنوع الإسبانىّ ، بل راح يعيد أيضاً استكشاف المكبوت العربىّ فى الثقافة الإسبانيّة ، عاملاً على الإفادة منه تفكيراً وخيالاً وإيقاعاً شعريّاً . كما قام هو نفسه بعمليّة جريئة ونادرة ، إذأعاد إلى الثقافة واللغة الإسبانيّة أحد أبنائها المميّزين ، بأنْ ترجمَ إلى الإسبانيّة النصوص التى تركها بالإنجليزيّة الكاتب والمؤرخ الإسبانىّ « بلانكو وايت » . والأخير ما هو فى الحقيقة إلاّ الاسم المستعار الذى اختاره خوسيه ماريّا بلانكو إى ثسبو (١٧٧٥ ـ ١٨٤١) ، الذى انتهز فرصة غزو نابليون لإسبانيا فهرب منها إلى إنجلترا وأسس فى الأخيرة صحيفة « الإسبانىّ » (١٨١٠ ـ ١٨١٤) ، وترك بلغتها ، بالإضافة إلى « رسائل من إسبانيا » ، سيرة ذاتية هامة وصف فيها فساد الإدارة والجيش ، وخصوصاً الأجواء الكنسيّة القمعيّة التى عمل هو نفسه فيها راهباً لسنواتٍ عديدة ، والإجراءات التمييزية الغاشمة الممارسة من قبل النصرانيّين (الأصليّين)على مَنْ دُعواء :النصرانيّين الجُدُد(المتنصّرين) ، التى تشكل امتداداً مباشراً لأجواء محاكم التفتيش التى بدأت بطرد المسلمين واليهود من البلاد ، وإجبار مَن لم يهاجروا منهم على التنصّر .

لا يهمّنا فى هذه المداخلة العمل المترجَم نفسَه ، وقد سمّينا طبيعته أو نوعيّته ، وإنّما تقييم معنى فعل ترجمته ، ومعنى أن يضطلع بهذا الفعل كاتبٌ معاصرٌ ينطلق عمله نفسه من الرفض وعليه يتأسّس معنى ، سنرى انطلاقاً منه إلى فعل « الترجمة بصريح التعبير » وهو يُحيل إلى ممارسةٍ للخرق يمارسها الكاتب ـ الترجما[ن] نفسه فى عمله الشخصىّ ، واستدخال لثقافة الآخر المهمّشة يمكن دعونه بالاستناد إلى مصطلح شاعَ مؤخَراً بـ « الترجمة الداخليّة » .

سنهمل هنا ترجمة جويتيسولو لأحد نصوص عالم الألسنيات نوا[م] شومكسى ، لوجازته . صنيعٌ يظلّ مع ذلك شاهداً على اهتمام[ه] بالعلوم الاجتماعية ، خصوصاً علوم اللغة ، ندرَ أن أبدا[ه] معاصروجويتيسولومن الكتّاب الإسبان . نهمله لنتوقّف عند تجربة الأخرى التى تشكلِ موضوع هذه المداخلة ، والتى تظلّ فى نظر[نا] حافلة بالنتائج عبر هذه الترجمة للنصوص التى كتبها بالإنجليزي[ة] بلانكو وايت (« الأبيض الأسود » بحسب المعنى الحرفىّ لاسم[ه] الإنجليزى المستعار الذى يضطلع فيه على هذا النحو الرائ[ع] بالشىء ونقيضه ، موقعاً نفسه بادىء ذى بدء فى دائرة المفارق[ة] والضدّ))،نقول عبر هذه الترجمة نقف بإزاء رحلةٍ مزدوجة . لما كا[ن] وايت قد عالج تاريخه الشخصىّ وتاريخ بلاده الأصلية ، إسبانيا ، فى واحدٍ من أحلك عهودها ، عهد محاكم التفتيش ، نقول عالجه بلغة البلاد ـ الملجأ ، إنجلترا ، فقد كان عليه أن ينتظر مطرود[اً] استثنائياً آخر ليرى كتاباته وهى تعود على يد هذا المطرود الآخ[ر] إلى اللغة التى كان يجب أن تولد فيها أصلاً ، والتى كانت لها بمثاب[ة] الحضن الأُمومىّ الممنوع ، المنغلق على مخاوفه الخاصّة . إنّ الأدب الإنسانىّ لا يعدم عدداً من الأمثلة الرفيعة على هذه الرحل[ة] المزدوجة . فلقد كتب ريلكه بالفرنسية عدداً وافراً من القصائد كا[ن] شاعر كبير آخر ، هو بول تسيلان ، يفكر قبل رحيله بـ « إعادته[ا] » إلى لغة ريلكه الأصلية ، الألمانية . وقبله قام جوته فى ديوانه الشهي[ر] « الديوان الشرقىّ لشاعره الغربىّ » بعمل فى إعادة خلق بعض « منتجات » الخيال العربىّ والشرقىّ نحسب أنّ العرب ل[م] يستخلصوا درسه الأساسىّ حتىّ الآن . الشىء نفسه الذى قام ب[ه] الأرجنتينىّ بورخس بإزاء بعض النصوص العربية القديمة ، بعضه[ا] أعاد هو خلقه والبعض الآخر من ابتكاره،نَسجَه على منوال العرب ضمن ما هو مألوفٌ عنه فى محاكياته العبقريّة.إلاّ أن حالات ريلك[ه] وجوته وبورخس ، مهما كان من أنموذجيّتها ، إنْ هى إلاّ ثما[ر] للإعجاب الصاحى والتأمّل السعيد ، وربّما لم يكن ليجمعها جامع بحرقة الحرمان والرفض التى تنغرس فيها مغامرة وايت [و] جويتيسولو . حرمان ورفض يمنحانها طبيعةً أخرى ويدرجانها ف[ى] اقتصاد كتابةٍ آخر تماماً :

من المتعارف عليه أنّ مترجماً ، أىّ مترجم هو موصلٌ أو عبّار . إنّه يضمن عبور نصّ غريبٍ إلى الجغرافية الذهنية لأبناء جلدته . بإعطائه وايت حقّ الإقامة فى اللغة الإسبانية من جديدٍ ، فإنّما يُعيد جويتيسولو فى الواقع إلى هذه اللغة ابناً لها طالما عومل باعتباره غريباً عنها . وهكذا ، فإذا كان المترجم يمدّ عادةً لـ « أبناء قبيلته » مرآة يمكن من خلالها القبض على صورةٍ للآخر تزيد وفاءً أو تقلّ ، فإنّ جويتيسولو ، بترجمته وايت ، إنّما يمدّ للإسبان مرآة لاهبة هى فى الأوان ذاته فخّ رائع لعلّه يلخّص الدرس الفعّال لكلّ ترجمة « إستعاديّة » تردّ للغةٍ ما أحد أبنائها « الفارّين » : فى مثل هذه الترجمات تكون « الذات » هى نفسها المعروضة للنظر بعد المرور المحوّل عبر « الآخر » . جَدَلُ تحوّلٍ وانعكاسٍ لعلّنا شهدنا مؤخّراً بعض آثاره عبر « ترجمة » بعض أعمال الكتّاب العرب بالفرنسيّة إلى العربيّة .

على أنّ الشحنة التاريخية والسياسيّة العالية للعمل ، المشار إليها أعلاه ، تمنح هذه التجربة مضاءً أكبر . فهذه « الإعادة » لوايت إلى اللغة الإسبانيّة لا يقوم بهاجويتيسولو كمن يسأل « أبناء قبيلته » أن يتلطّفوا بقبول العودة الطائعة لابن ضالٍ،بل إنّه ، وهو نفسه صاحب عمل مارق أو«ملعون» ، إنّما ينتزع لطفل ملعون آخَرَ المكان الذى كان حتّى أوان ترجمته ممنوعاً عليه فى لغته الأصليّة . بعيداً عن كلّ عودةٍ ذليلةٍ إلى الحظيرة ، كما يُقال ، يتعلّق الأمر هنا بفعل « خيانةٍ » آخر يفتح فيه ، على شاكلة « دون خوليان » الذى تقول الحوليّات الإسبانية أنّه فتح أبواب بلاده للمسلمين والذى يتماهى جويتيسولو وإيّاه فى رواية له معروفة ، نقول يفتح فيه أبواب الإسبانيّة للّغة اللاهبة لهذا الرائد الذى يمثّله وايت فى طرقات الهجرة التى تصبح نفياً . لغة نرى إليها الآن ، وقد عادت إلى لسان الكاتب الأصلّى ، وهى تفرض على هذا اللسان ، كما يفعل كلّ أبٍ عظيم ، تصحيحاتٍ متوالية فى نظرته إلى التاريخ وإلى تاريخانيّته الخاصّة.على هذا النحو يتجلّى المعنى الحقيقىّ لكلّ أدبٍ يجد مجالَ اختباره الحقّ فى النفى ، أو العبور ، الذى بدونه لا يكون من معنى لأىّ رجوع .

على النحو نفسه الذى تدين به الإسبانيّة لجويتيسولو بهذه « الاستعادة » لأحد أكبر الشهود على حقيقتها التاريخيّة ، يدين جويتيسولو نفسه لبلانكو وايت بتبلور رؤيته النقديّة لإسبانيا وتاريخها ولغتها . يدين له بذلك بالقدر نفسه الذى يدين به لكتّاب آخرين صرّح جويتيسولو ، ربّما أكثر ممّا فعل أىّ كاتبٍ آخر ، بكونهم يشكلون معلّميه الروحانيّين وأعلام شجرة أنسابه الفكريّة والإبداعيّة التى يقف فى الذروة منها ثربانتس (سرفانتس) والقديس يوحنا الصليب وفرناندو ده روخاس وجلال الدين الرومى . ولمّا كان مَن يترجم كاتباً هو كمَن يساهم فى خلقه فى اللغة المترجَم إليها ، فإنّ جويتيسولو (معنى آخر لطيف لمغامرته هذه) يكون كمَن ابتكر فى الإسبانية ، ولو جزئيّاً ، عبر الترجمة ، هذا الذى يجهر هو بكونه أحد معلّميه الروحيينّ . هكذا ، سيقدر أن يتبنّى لصالحه مقولة آرتو الشهيرة:« أنا نفسى أبى وأمّى ، وشقيقتى وشقيقى » .

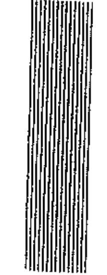
ما كان لهذه المغامرة ، مهما كان من أهمّيتها للثقافة الإسبانيّة ، أن تثير اهتمامنا إلى هذا الحدّ لو لم تكن تجد ما يتمّمها ويُنمّيها فى ممارسة تفجيرية أخرى لغويتيسولو داخل كتابته الروائية نفسها ، تندرج ، كما أسلفنا فى القول ، ضمن ما يُدعى بـ « الترجمة الداخليّة » . تُطلق هذه التسمية على كلّ ما يمارسه كاتبٌ داخل نصّه من إحالاتٍ إلى نصوص أخرى ، وأساليب أخرى ، ولغاتٍ أخرى . عملٌ به يستحيل النصّ إلى ما يدعوه الفيلسوف الفرنسىّ جيل دولوز بـ « الترقيعة » ، بمعنى العمل المجمّع الذى ينهل من مصادر عديدة ، مصرّحاً بها دائماً ، ويكتسب ما يدعوه جويتيسولو نفسه بطبيعته « الخلاسيّة » ، « المولّدة » ، « المُبرقَشة » « المزيج » . هكذا نرى جويتيسولو ، فى جميع أعماله فى مرحلته التالية لانتقاله للعيش فى المغرب وانفتاحه على الثقافة العربية ، أى بدءاً بروايته الشعرية « دون خوليان » ، نراه وهو يُعيد توظيف الآثار العربية فى المتخيّل الإسبانى ويفيد من تقنيات الحكاية والسجع العربيّين وإيقاع الكتابة العربيّة نفسه الذى يتنامى ، كما لدى كبار المتصوّفة ، فى جمل ترتسم فى دوائر متصاعدة تفضى إلى متاه . هذا فى الوقت نفسه الذى يفيد فيه من البعد الآخر المهمّش فى الثقافة الإسبانية ، عنينا الإسبانية المتكلّمة فى أقطار أمريكا اللاتينية . سبق أن توقّف روائيون ونقّاد كبار عند هذه الالتفاتة المزدوجة ونتائجها فى تكسير يقينيّات الإسبانية السائدة قبل جويتيسولو ، ومعها وهم النقاوة والطهرانيّة وعقدة التفوّق بإزاء الهوامش المتجذّرة لدى أغلب كتّاب هذه اللغة ومؤرّخيها . ولقد أبان كتّابٌ من أمثال كارلوس فوينتس وسيفيرو ساردوى وبرنار لوبياس كيف أنّ هذه الممارسة الجويتيسوليّة تتعدّىَ كونها مجردّ

إجراء أدبىّ . بل إنّ هذه التعدديّة فى الكتابة وهذا التوظيف للغاتٍ متعدّدة ولإسبانيّاتٍ عديدة داخل الإسبانيّة نفسها (الإسبانيّة الكوبّية مثلاً ، أو الإسبانيّة كما يتكلّمها سكان شمال المغرب) إنّما يصدران عن رهان فلسفى وقرار للعمل من أجل الآخر ، ومع الآخر . شاكلة فى تهيئة مكان للآخر داخل لغةٍ تجهد حتّى الآن فى تهميشه ونسيانه . إنّنا هنا أمام بنية كنائيّة للعمل ، بالمعنى الواسع للكناية الذى يحدّد ، فى نظر فلاسفة الأدب الحاليّين ، دريدا مثلاً ، جوهر العمل الحديث نفسه ، معنى بموجبه لا يكون عملٌ عملاً إذا لم يدْعُ لى ، أنا الآخر ، فسحةً أنزلق منها إليه ، ومحلاً أجد نفسى فيه،بنية ربّما كنّا ندين بتجليّها الساطع فى أدب الحداثة لرامبو الذى ، بدلَ أن يتحدّث فى نصّه عن الزنجىّ مثلاً ، يصبح هو نفسه زنجيّاً من أقصاه إلى أقصاه . كنائيّة تجعلنا نعجز مثلاً ، وكما أشار إليه آلان جوفروا مؤخّراً ، عن أن نعرف عن يقين ، إن كان رامبو ، فى « ليلة الجحيم » (فى « فصل فى الجحيم ») هو « البعل الجهنّمىّ » أم « العذراء المخبولة » ، أو مزيجاً من الاثنين معاً . على النحو ذاته ، لا يتحدّث جويتيسولو فى رواياته عن الكوبىّ أو العربىّ ، ولا حتّى يدعوهما للكلام فى لغته ، بل يصبح هو نفسه الكوبىّ المستعبَد بالأمس ، والمهمّش اليوم ، أو العربىّ المطارَد والمطرود فى الماضى والمستنكر حاليّاً . إنّه يبنى بنفسه ، داخل اللغة والثقافة الإسبانيّتين ، بصبر وعدوانيةٍ فائقين ، نقول يبنى مكانه كعربىّ وكوبىّ . حتّى يُسمع أبناء قومه صوت التركىّ ، صار هو نفسه ما يدعوه الغربيّون ، قاصدين الجهامة والعنادَ ، « رأساً تركيّاً » . وأولئك القائلون باستحالة مثل هذا التقمّص للآخر ، إنّما يجهلون فى نظرنا كلّ شىء عن قدرات الفكر الإنسانى على التحوّل بفعل إيمان بالآخر خلاّق ، وكيمياء للصداقة فعّالة ، واستنكافٍ للضمير جارف . أفما كان آرتو يتكلّم انطلاقاً من مكان المكسيكىّ والهندى ـ الأحمر ، وملفيل يعدّ نفسه « وحشيّاً» ، وجنيه يدعو نفسه « جنيه الإسبانىّ » باسم عرْق من الجياد العربيّة الأصيلة معروفٍ بهذه التسمية ؟

هذا التطويع للغة حتّى تفسح للآخر مكاناً فى داخلها ، وهذا الاستدعاء للآخر عبر عمل « الترجمة الداخلّية » (وأحد معانى الترجمة فى الكلمة الدالّة عليها بالفرنسية هو بالضبط : « الاستدعاء ») ، يتحقّق أخيراً لدى جويتيسولو بمثل هذه البراعة سيّما أنّه يسخّر لأجله أدواتٍ ومصادر ليست بالقاموسيّة أو الحكائيّة فحسب ، بل كذلك ، وخصوصاً ، إيقاعية وشعريّة تذهب من التمتمة المهووسة حتّى أنقى صيغ القصيدة . إنّ تسبيحة شوارع طنجة التى يسترجعها « بطل » روايته « دون خوليان » المتسكع هاذياً فى طنجة إنّما تنتهى إلى تضييق الخناق على قارئها الإسبانىّ الذى كان يحسب نفسه متطامناً فى صلابة لغته ، مطمئناً إليها . وكأنّ لسان حال الكاتب يقول له ، هامساً وساخراً : « لا مهرب ممكن . . إنّ الآخر ليحدّق بك أنّى رحتَ ، وحتّى من داخلِ ما كنتَ تحسبه حتّى الآن لغتك القوميّة . . بل ما أقول ؟ ، إنّه الآن قابعٌ فى داخلك . . . »

• مناقشات

حول كتاب « دراسات فى الشعريّة ... »



فى الردّ على محمد الناصر العجيمى(*)

عبد الله صولة

قدّم محمّد النّاصر العجيمى فى مجلّة فصول[1] كتاب « دراسات فى الشّعرية : الشّابىّ نموذجا »[2] وهو عمل جماعىّ أنجزه فريق من أساتذة كلّية الآداب بتونس . وقد وقف العارض عند مقالة كلّ واحد منهم وقفة المقوّم النّاقد فى لهجة تتفاوت درجة حدّتها . ولكنّه وقف عند مقالى « شعريّة الكلمات وشعريّة الأشياء » وقفة مخصوصة . فهو لم يعرضه ولو عرضا موجزا ، من شأنه أن يساعد القارىء على تمثّل مضمونه وتبيّن مساره وتوجّهه ، وإنّما هجم عليه هجمة واحدة لا احتراس فيها ولا رويّة ، فأخلّ بآداب النّقاش العلمىّ الرّصين عند تقويم الأعمال والرّجال . وإنّى لن أردّ عليه من هذه النّاحية ولا أحكم عليه فى شىء ، وإنّما أترك الحكم كلّه لجمهور القرّاء عامّة وللجامعيّين خاصّة فحكمهم أعدل وأنزه وأنفذ .

على أن العجيمى ما انفكّ يطلق لسانه فى طائفة من الباحثين العرب الجادّين ، مشارقة ومغاربة ، مثل كمال أبى ديب ويوسف اليوسف ونورى حمّودى القيسى ومحمد صدّيق غيث ومحمّد مفتاح وسمير المرزوقى (وزميله جميل شاكر) وأمينة رشيد وسامية أسعد وهدى وصفى ومارى زيادة[3] وغيرهم .

وما فتئتُ ـ وأنا تلميذ لهؤلاء جميعا ـ أعجَبُ لوقوعه فيهم بغير موجب حتّى وقع فىّ . وها أنا أسلمه إلى عدالة القرّاء لتنظُر فى أمره .

---

* نشر عرض محمد ناصر العجيمى تحت عنوان (دراسات فى الشعرية ـ الشابى نموذجاً) فى مجلة (فصول) ، المجلد العاشر ، العددان الثالث والرابع ، القاهرة ، يناير ١٩٩٢ .

يمكن بعد هذا أن نقسّم المسائل التى أثارها العارض إلى ضربين : ضرب المسائل فيه جزئيّة ، وهى على كلّ حال مسائل خلافيّة ، يقول فيها العارض ونقول وإنّ أصرّ ، فى لهجة حادّة ، على أنّ قوله فيها هو القول الفصل . من ذلك ما تعلّق بتعريف العلامة وتعريف الرّمز .

إنّ كوْن العلامة لا تحيل دائما على الخارج مسألة لا تعنينى فى ما أنا منه بسبيل،وهى مسألة تقع على هامش عملى لا فى جوهره . وتعريفى إيّاها بكونها تحيل دائما على الخارج يستجيب لأبسط تعريف لها وأعمّه . جاء فى معجم اللسانيات : « . . . وبصفة عامّة فإنّ كلّ علامة لغويّة ، إذ تجمع بين مفهوم وصورة سمعيّة (وهو تعريف سوسّير للعلامة) إنّما تحيل فى الوقت نفسه على الخارج »[٤] .

على أنّ تحديد مفهوم دقيق للعلامة هو من أكثر المسائل إحراجاًللباحث فى علم العلامات نفسه ، نظرا إلى تداخل هذا المصطلح مع سائر المصطلحات العلامية التى من جنسه . هذا رولان بارت نفسه ، وهو من الأعلام المبرّزين فى علم العلامات ، رأيناه لا يستقرّ على تعريف بعينه لمفهوم العلامة فى مقال واحد له . وقد أبان ذلك جورج مونين[٥] .

بل إن القلق فى ضبط مفهوم دقيق لمصطلحات علم العلامات تجاوز المصطلح إلى تسمية العلم نفسه . فهذا الدّكتور العجيمى نفسه وجدناه فى مقال واحد يضع لمصطلح « علم العلامات » فى الفرنسيّة[٦] أربعة مصطلحات يراها مترادفة ، واحد منها على الأقلّ يخرجنا من علم إلى علم . وهذا المصطلح هو مصطلح علم الدّلالة[٧] .

كما عاب علىّ العارض اعتبارى الرّمز محيلا على ذاته وموجودا فى ذاته . بمعنى أنّ طرفى الرّمز ـ وهما الرّامز والمرموزإليه ـ موجودان فيه . وقد أحلت فى هذه المسألة بالذّات على تودروف فى كتابه « نظريات الرّمز »[٨] .

وقد أقام تودروف تقابلا بين العلامة والرّمز ، معتبرا العلامة ذات أركان ثلاثة (علاقة دالّ ـ مدلول ـ مرجع) والرّمز ذا ركنين فحسب (علاقة رامز ـ مرموز إليه)[٩] .

إن التعريفات قد تختلف بل قد تتناقض . والمهمّ هو حسن الإجراء والتوظيف عند استخدام تعريف مّا ، بما يخدم غايتك ، من ناحية ، ويؤيّد صحّة التعريف الذى انطلقت منه أو يفنّده ، من ناحية أخرى . فالانطلاق من تعريف مّا لا يمكن أن يكون فى البداية إلاّ اعتباطيّا فى انتظار أن يأتى ما يسوّغه فى مجرى الاستدلال .

وإذن فإنّ قولى إنّ العلامة تحيل على الخارج كان تقديما منّى لدراسة شعريّة الأشياء وشعريّة العالم الذى يحيل عليه الكلام فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحبّ » للشابّى .

كما أنّ قولى إنّ الرّمز موجود فى ذاته ، بمعنى أنّ رامزه يحمل المرموز إليه ويحيل عليه ، كان منّى فى سياق الحديث عن ظاهرة التّبرير والتّطابق فى القصيدة المدروسة بين رامزها (أى الكلمة أو النّص) والمرموز إليه (أى الشىء أوالعالم) على نحو ما يعرّف الرّمز فى العقيدة الرّومانسية بـ « أنّه الشىء نفسه الذى يصوّره »[١٠] . وقد انتهيت إلى اعتبار القصيدة رمزا لا علامة ، وفق تعريف تودروف لهذين المصطلحين فى المواضع المذكورة أعلاه .

على أنّه لئن كان رأيى فى أنّ العلامة تحيل دائما على الخارج واضحا ، فإن رأى العارض فى أنّ العلامة لا تحيل دائما على الخارج غيرواضح ، وقد ساقه فى عبارة غير دقيقة . يقول فى سياق البرهنة بالمثال على رأيه : « فعبارة شجرة (كذا) ـ على سبيل المثال ـ لا وجود لها فى مطلق الواقع . وإنّما توجد أنواع كثيرة من الأشجار تتميّز كلّ واحدة منها بخاصيّات نوعيّة أو كمّية أو كلتيهما (كذا !) »[١١] . إنّ هذا لا يغيّر فى رأيى شيئا من مبدأ إحالة العلامة على

الخارج ؛ فهناك دائما شجرة تحيل عليها كلمة شجرة . ولكنّ الذى يتغيّر هو صور هذه الشجرة . هذا ما يفهم من كلام العارض .

هذا ضرب أوّل من المسائل خلافى ، جزئى ، غير ذى خطورة بالغة ، ولكنّ الضّرب الثانى من المسائل جليل خطر دقيق . ومسائل هذا الضرب هى الأكثر عددا وإثارة لسخط العارض علىّ . وهى ليست من المسائل الخلافية ، إذ لا يصحّ فيها قولان ولا يختلف فيها اثنان إلاّ وأحدهما على هدى والآخر فى ضلال مبين . وهذه المسائل ستّ :

المسألة الأولى : مسألة الافتراض[١٢]

يقول العارض : « ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّ الدّارس يستعمل مصطلحات فى غير محلّها وفى سياق لا يناسب مدلولها ، لمجرّد إضفاء طابع العلميّة على الدّراسة ودون وظيفة إجرائيّة إطلاقا . من ذلك استعماله مصطلح منطوق Posé ومفترض Présupposé فى قوله : « وكذا قوله « أنت عذبة » ، فهذا القول يبدو شاذّا من الناحية الدلالية ، إذ المنطوق Pose وهو « عذبة » متناقض مع المفترض Présupposé وهو « المذوق » إذ العذوبة مجعولة للطّعام وحسّها الذّوق »[١٣] . ويواصل العارض تعليقه على قولى هذا فيقول : « إنّ الكلمة المعنيّة المذوق لا تعدو كونها معنما Séme من المعانم المؤلّفة لكلمة « عذبة » . وفى تقديرنا أنّ حشر مصطلحات فنّية مغرية لذاتها (كذا) ، دون تثبّت من صلاحيّتها وطاقتها الإجرائيّة فى السّياق الواردة فيه ، يسىء إلى الدّراسة وإلى القارىء غير المتمرس بأساليب النّقد الحديثة ، وفى نهاية المطاف إلى الفكر النّقدى العربىّ (كذا) »[١٤] .

إنّنى ، إذ أعدّى عن طريقة العارض فى تقويم كلامى ، أشير إلى أنّنى استخدمت مفهوم الافتراض ، فى هذا المقام ، بالمعنى الذى عند مدرسة علم الدّلالة التّوليدىّ . فقد أدخل علماء هذه المدرسة مفهوم الافتراض على نظريّتهم الدّلاليّة لما لمسوه فيها من نقص عند حصر مكونات اللفظ الدّلاليّة . فقد كان حصر هذه المكوّنات يقوم على عدد ضئيل من مكوّنات اللّفظ الدّلاليّة الكونية ، مثل : ذكر ـ كائن حىّ ـ كائن غير حىّ إلخ . . .[١٥] وهو ما لا يتماشى مع واقع اللّغة المعقّد ؛ إذ يقتضى الأمر فى هذه الحالة ظهور عدد من المكوّنات الدلاليّة غير متناه وغير قابل للحصر[١٦] ، فكانت الدّعوة إلى حصر الانتقاء الدّلالى لا على صعيد اللّفظ نفسه كما هو محدّد فى المعجم وإنّما من جهة الافتراضات المتعلّقة بمرجع هذا اللّفظ . وقد آتت هذه الطّريقة أكلها فى تحديد خرق الانتقاء الدّلالى فى الجمل غير المفيدة . وهكذا فإنّ لفظة « الضّحوك » فى عبارة « السّماء الضّحوك » لا تقتضى مكوّنات دلاليّة عند دراستها ، وإنّما نقول عنها إنّها تفترض « الإنسان » ؛ فيحصل لنا تناقض بين المنطوق « الضّحوك » والمفترض « الإنسان » فى عبارة السّماء الضّحوك ؛ فهذه العبارة هى إذن شاذّة من النّاحية الدّلاليّة .

إنّ خرق قاعدة الانتقاء الدّلالى يظهر كما يرى أحد علماء الدّلالة التّوليديّين « فى شكل تناقض بين المنطوق فى الجملة والمفترض الذى لنا عن مرجع الألفاظ الذى تحيل عليه الجملة »[١٧] .

ومع ذلك فلست أوّل من نقل إلى ميدان الدّراسة الشعريّة مفهوم الافتراض هذا الذى جاء عند مدرسة علم الدّلالة التّوليدى ، بل كنت فى ذلك أتأثر باحثا آخر ، قدّمت نظريّته الشعريّة فى مفهوم « العدول » منذ سنوات ، فى

مقال لى منشور بمجلّة علميّة تصدر بالمغرب[١٨] ، وأشرت فيه إلى هذا المفهوم كما جاء عند هذا الباحث محيلا على الكتاب والصّفحة .

فمن عساه يكون هذا الباحث ؟

إنّه جون كوهين نفسه ؛ هذا الذى أثنى عليه الدكتور العجيمى بخصال « العمق وسعة الأطّلاع ونفاذ التّخريجات ومتانة المقدّمات ونتائجها »[١٩] محاولا إقناعنا من خلال ذلك بأنّه ملمّ بنظريّة الرّجل ، خصوصا ما جاء منها فى كتاب « الكلام السّامى » . يقول كوهين فى « الكلام السّامى » : « سنعتمد (. . .) على غِرَار علم الدّلالة التّوليدى ، تأويلا قائما على مفهوم الافتراض »[٢٠] .

وأنا إلى ذلك زعيم لك بأنّنى قد أجدت تطبيق مفهوم الافتراض كما جاء عند مدرسة علم الدّلالة التّوليدى من ناحية ، وعند كوهين من ناحية أخرى ، وذلك عند دراستى لجملة الشابىّ « أنت عذبة » كما قُدّمتُ أعلاه . وعلى القارىء أن يبدل لفظ « زرقاء » فى جملة كوهين التى قدّمتها بلفظ « عذبة » فى جملتى المدروسة ، ليتبيّنَ مدى وفائى لنهج كوهين فى استثماره لمفهوم الافتراض كما جاءت به مدرسة علم الدّلالة التّوليديّ . يقول كوهين : « إنّ اعتماد مفهوم الافتراض ، فى تحديد الشذوذ الدّلالى ، فيه لنا من وجهة نظرنا غنم كبير . فالشذوذ الدّلالى يمكن أن نعتبره قائما على التّناقض بين المنطوق والمفترض [فجملة] « أصوات الأجراس زرقاء » شاذّة من النّاحية الدّلاليّة . ذلك أنّ المنطوق « أزرق » فى تناقض مع المفترض « مرئى »[٢١] .

لقد كان كوهين بهذا الكلام يمهّد للحديث عن شكل المعنى[٢٢] فى الشّعر كما كان يراه مالآرميه فى مقابل شكل المعنى فى النّثر . وأين هذا من هيلمسلاف وأين هيلمسلاف منه ؟ ولكن هذه مسألة أخرى لها بابها .

فهل نرانى إذن استخدمت مصطلحا فى غير محلّه ؟ وهل ترانى أسأت استخدامه ؟ وهل ترانى أسأت إلى القارىء وإلى النّقد ؟

على أنّنى لا أريد أن أدع كلام العارض فى مسألة الافتراض هذه حتّى أنْقُضه برمّته . ومدار هذا النّقض على نكات ثلاث . النّكتة الأولى اعتباره « المذوق » معنما لعذبة لا مفترضا كما اعتبرتها أنا . والنّكتة الثانية اقتصاره فى تعريف الافتراض على ما قاله ديكرو[٢٣] . والنّكتة الثالثة : هل هذا التّعريف هو فعلا تعريف ديكرو وهل يوجد لديكرو غير هذا ؟

نقول فى شأن النّكتة الأولى إنّ « المذوق » ليس معنما لعذبة فى قول الشابىّ «عذبة أنت» . ذلك أنّ مصطلح « معنم » هو « فى مفهومه الأكثر دقّة العنصر الدلالى التّصريحى »[٢٤] الذى يسهم فى تحديد محتوى الكلمة الدّلالى . وليست لفظة « عذبة » فى قول الشابىّ « أنت عذبة » منتمية إلى جدول اللّغة ، وإنّما جاءت فى سياق شعرى قائم على خرق قاعدة الانتقاء الدّلالى . يمكن أن يكون قولك « المذوق » معنم من معانم عذبة قولا صحيحا لو كنّا ندرس لفظة « عذبة » دراسة معجميّة على نحو ما يفعل علم الدّلالة المعجمى ، لكنّنا ههنا ندرسها فى سياق شعرىّ جاءت فيه اللّفظة مسندة إسنادا غير مفيد . لذلك رأيتنى أقول : « فلفظه عذبة فى قول الشابىّ أنت عذبة »[٢٥] ، ولم أقل لفظة عذبة على وجه الإطلاق ، وباجتثاثها من السّياق الذى وردت فيه .

كما يمكن أن تكون « المذوق » معنىً من معانم « عذبة » لو وردت فى جملة من قبيل « ماء بئرنا عذب » . لكنّها لا تكون كذلك فى جملة الشابّى الشعريّة . ولو كانت كذلك لما قال أصحاب مدرسة علم الدّلالة التّوليدى فى دراستهم للجمل غير المفيدة : إنّ المنطوق ـ وهو فى مثالنا عذبة ـ فى تناقض مع المفترض ـ وهو فى مثالنا « مذوق » .

أمّا النّكتة الثانية فإقدام العارض على تقديم تعريف ما للافتراض انطلاقا من ديكرو ، أى انطلاقا من عَلَم واحد . ذلك أنّ الافتراض لا يمكن أن يعرّف انطلاقا من عَلَم واحد أو مدرسة لسانيّة واحدة أو حتّى اختصاص علميّ واحد . فهذا المصطلح ملك مشاع بين المناطقة والفلاسِفَة وعلماء اللسان . فهم فيه على اختلاف كبير وتنوّع . وقد نبّه ديكرو نفسه فى كتابه الذى يحيلنا عليه العارض وهو « القول وعدم القول »[٢٦] فى فصل بين الطّويل والقصير ، إلى بعض هذه الاختلافات لا كلّها طبعا ؛ وأنّى له أن يُلمّ بكلّ قضايا الافتراض !

على أنّ أهمّ باحث أشار إلى اختلاف مفاهيم الافتراض واستحالة أن تجمع فى تعريف واحد يؤلّف بينها ، إنّما هو لاَ يُنْز فى كتابه « علم الدّلالة اللغوىّ » حيث يقول فى خاتمة الفصل الذى درس فيه مسألة الافتراض : « من رابع المستحيلات أن نقرب بين مفاهيم الافتراض المختلفة فى إطار اصطلاحىّ ومفهومىّ واحد ، دون أن نكون قد ضربنا فى المسألة على غير هدى » .[٢٧] فكيف إذن يقدم الدّكتور العجيمى على تلقيننا مفهوما واحدا للافتراض من ناحية ، منكرا علينا استخدام غيره من ناحية أخرى ؟ لقد نعتنى العارض بالتسرّع وعدم الانضباط المنهجى وعدم الرّصانة . لكنّنى لا أنعته بشىء من ذلك . ونعتنى العارض بأنّنى مغرق فى « التقليدية » . أفليس الإغراق فى « التقليديّة » أفضل من الغرق فى بحر « الافتراض » ؟

أمّا النّكتة الثالثة فتتعلّق بمحاولة العارض تقديم تعريف للافتراض عند ديكرو « مُجْمَلٍ » ، فى حين نعلم أنّ ديكرو نفسه لم يستقرّ على مفهوم بعينه فى شأن الافتراض . فكان يُقدّم فى كلّ مرّة « نقده الذّاتى » ، مُراجعا مواقفه الأولى معتبرا المفهوم السّابق « مفهوما قديما » .[٢٨] وقد أحدث بهذه المراجعة المستمرّة انقلابا فى مفهوم الافتراض غير هيّن ، بما لا يتماشى مع كلام العارض على مفهوم الافتراض عند ديكرو ، وبما لا يتماشى خاصّة مع تحليله لجملة « كفّ محمّد عن التّدخين » التى أيّد بها كلامه على المفهوم[٢٩] .

على هذا النّسق من الاحتجاج نواصل نقض أقوال الدّكتور العجيمى فى المسائل الخمس الباقية .

المسألة الثانية : فى هل يصحّ أن ننظر ، عند دراسة القصيدة ، فى علاقة الدّالّ بالمدلول ثمّ فى علاقة المدلولات بعضها ببعض ؟

يقول العارض منكراً هذه الطريقة : « ويسوغ لنا أن نتساءل عن النظرية المتماسكة التى تجيز لنفسها هذا التذبذب فتجعل (. . .) الدّالّ طرفا فى العلاقة ، فى مستوى [يعنى علاقة الدّالّ بالمدلول] ثمّ تغيّبه وتُحلّ طرفا آخر محلّه فى مستوى آخر [بمعنى علاقة المدلولات بعضها ببعض] »[٣٠] .

رأينا العارض يثنى منذ حين على جون كوهين بخصال منها « متانة مقدّماته ونتائجها » ، وهو ما يفهم منه أنّه مطّلع على ما كتب الرّجل . ألا فليعلم العارض إذن أنّ هذه النّظريّة غير المتماسكة فى نظره هى عماد نظريّة جون

كوهين فى تحليل الشّعر . يقول كوهين فى مقدّمة الفصل الذى عقده لـ « الوظيفة الشعريّة » ، فى كتابه « بنية الكلام الشعرى » : « إنّ الفرق بين النّثر والشّعر لا يكمن فى المادّة الصّوتية ، لا ولا فى المادّة الإيديولوجيّة ، وإنّما يكمن فى نمط العلاقات المخصوص الذى ترسيه القصيدة بين الدّالّ والمدلول من ناحية وبين المدلولات من ناحية أخرى »[٣١] .

يقدمّ كوهين أمثلة كثيرةً ، فاحصا فيها تلك العلاقة المخصوصة التى تربط بين الدّالّ والمدلول . من هذه الأمثلة قولة ما لارميه : « أصوات الأجراس زرقاء » وقد سبق ذكرها . يمكن أن نلخّص حديث كوهين عن هذا المثال الذى درسه فى عداد أمثلة أخرى فنقول : انّ الدّالّ أزرق لا يحيل على مدلوله الأوّل وهو اللّون الأزرق ، أو قل يحيل عليه فى مرحلة أولى فحسب ، ثمّ يتحولّ اللّون الأزرق فى مرحلة ثانية إلى دالّ لمدلول ثانٍ فى طبيعة عاطفيّة لا مفهوميّة ، وهو ما يلخّصه الرّسم البيانىّ التّالى الذى يرى فيه كوهين جماع العمليّة الشّعريّة :

الدّال

↓

الدّلالة التّصريحيّة = المدلول ← (ذو وظيفة معطّلة) .

↓

الدّلالة الحافّة = المدلول ← (ذو وظيفة)[٣٢]

يقول كوهين : « إنّ مدلول الدلالة التّصريحيّة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التى تكلها إليها الجملة ، إلاّ أنّ الدّلالة الحافّة تأتى لتعوض الدّلالة التّصريحيّة التى أخفقت فى أداء وظيفتها . وعلى هذا تصبح العلاقة بين الكلمات فى الجملة قائمة على صعيد الدّلالة الحافّة »[٣٣] .

ثمّ طوّر كوهين نظريّته فى كتابه « الكلام السّامى » فأبدل لفظ « مدلول أوّل » بلفظ « مفهوم » ولفظ « مدلول ثان » بلفظ « صورة » . وإذن فإنّ العلاقة التى تحدث بين الأطراف فى الكلمة الشعريّة تكون كالتّالى :

دال← مفهوم← صورة[٣٤]

وتنهضُ الصّورة بوظيفة الكلام الإشجائيّة[٣٥] .

وعلى هذا نقول إنّ جوهر نظريّة كوهين فى الفحص عن العلاقة الجامعة بين الدّال والمدلول على صعيد الكلمة إنّما هو العدول : العدول من المدلول الأوّل إلى المدلول الثانى : من الدّلالة التصريحيّة إلى الدّلالة الحافّة ، من المفهوم إلى الصّورة . على أن يكون المدلول الأوّل أى مدلول الدّلالة التصريحيّة مقصى إقصاء تامّا ، فوظيفته معطّلة ، ليستبدّ المدلول الثانى ، مدلول الدّلالة الحافّة بعالم الخطاب ، غير خاضع لمبدأ السّلب على نحو ما يسلب الكلام بعضه بعضا فى اللّغة وفى الخطاب العادىّ[٣٦] ، وبذلك يتوافر للمدلول الثانى أو الصورة خصيصة الكلّية والشمول[٣٧] وعن هذه الكلّية تنشأ وظيفة الإشجاء[٣٨] .

يكون هذا على صعيد الكلمة ، أمّا على صعيد القصيدة بأكملها فيأتى مبدأ التّرديد متحكّما فى نسيج الكلام فى القصيدة . ويكون هذا الترديد ـ على صعيد الدّلالة ـ قائماعلى عودة المدلولات وترجيعها فى معادلة ترادف طويلة . يلخّص كوهين طريقة تحليله للشّعر فى الرّسم التّالى ويعلّق عليه :

العدول
↓
الكليّة
↓
الإشجاء
↓
التّرديد

أمّا المراحل الثلاث الأولى فتقع على الصّعيد الجدولىّ . وأمّا المرحلة الرّابعة فتقع على الصّعيد النّسقىّ[٣٩] . قد يكون هذا النّسق النصّ برمّته حيث تكون العلامات والمدلولات الإشجائيّة مردّدة مرجّعة مكرّرة معادة . وعلى هذا يعرّف كوهين النصّ الشّعرى بقوله : « إنّ النصّ الشعرى ترادف إشجائى طويل »[٤٠] .

لقد ناط كوهين شعريّة النصّ على ظاهرة التّرديد فيه ؛ ترديد علاماته ومدلولات الثوانى المترادفة فقال : « إنّ تحليلنا هو من هذه النّاحية شبيه بنظريّة التّطابق عندجاكبسونمع وجود فرقين بيننا جوهريّين . مدار الفرق الأوّل على الموضع الأساسىّ الذى يحدث فيه التطابق . فهذا الموضع هو عندنا متعلّق بالمعنى ولا شىء غير المعنى . ومدار الفرق الثانى على طبيعة هذا التطابق نفسها ، فهى عندنا إشجائيّة لا مفهوميّة . فمثلما يسمّى جريماس مجموع المطابقات التى توفر للنصّ وحدته الدّلاليّة « محورا دلاليّا متجانسا »[٤١] نسمّى نحن هذا الضّرب من التماثل الذى يحكم النّص الشعرىّ ويكوّن شعريته « محورا إشجائيا متجانسا»[٤٢،٤٣] . مأتى هذا الإشجاء من العلاقة الجديدة المعقودة بين الدّال والمدلول على صعيد الكلمة (أى جدوليّا) ، ومأتى المحور المتجانس من عودة هذه المدلالوت فى ترادف مسترسل على صعيد النصّ (أى نسقيّا) .

على هذا النّحو نظرت فى شعريّة الكلمة وشعريّة النصّ فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحب » ، مع مراعاة خصوصيّة القصيدة عند تطبيق هذه الطّريقة عليها .

المسألة الثالثة : مسألة شكْل المادّة .

يقول العارض : « وفى موضع لاحق يقرّر الدّارس أنّ كوهين تدارَكَ مواطن التّقصير فى المناهج الشعريّة الحديثة ، بجعله للمادّة شكلا (. . .) والشائع أنّ من جعل شكل المادّة موضوعا للدّراسة هو هيلمسلاف الذى عدّه مكوّنا من مكوّنات الدّراسة الألسنيّة مخصوصا بالتركيب النّحوى »[٤٤] .

اعتبرُ أنّ عدم فهم العارض لعملى الذى عرضه بمجلّة فصول يعزى نصفه على الأقّل ، إلى هذه المسألة

بالذات . فعبارة شكل المادة - إنّ صحّ أنها مصطلح من مصطلحات اللسانيات - لا علاقة لها ألبتة بهيلمسلاف وينبغى أن يُعْفى من الزجّ به فى هذا الموضوع . أمّا إذا أصررنا على أن نزجّ به فى خضمّ هذه المسألة انعدم الفهم وتداخلت الأمور .

لقد أحلْتُ ، عندما أثرتُ هذه المسألة فى مقالتى ، إلى جون كوهين ، ولو استعان العارض بالإحالة وطلب الكلام فى مظانّه لوجد كوهين هناك يقول : « قد يكون من الضّرورى أن نميّز فى المادّة نفسها مستوى شكليًا بالقياس إلى مستوى مادى فيها يقع دونه . ويمكن أن يكون هذا المستوى الشّكلى منوطا على « بنية الإدراك » فى مقابل « الشىء المدرك »[٤٥] ؛ فالبحر ، مثلا ، من حيث هو « شىء مدرك » ، مادّة متكونّة من ماء ملح لا شعريّة فيها . لكنّه من حيث كونه « بنية إدراك » شكل مترامى الأطراف على مدى البصر ، وفى ذلك سرّ شعريّته . وعلى هـامش هذا التقسيم الثّنائى للمادّة يقول كوهين : « إننا نعيب عـلى شعريّـة جاستـون باشـلار عدم اهتـدائها إلى مثـل هذا التّمييز »[٤٦] .

إنّ المادّة التى يعنيها كوهين فى هذا المقام ، هى - كما يتّضح من سياق الجملة - « الشىء » الموجود فى العالم . وقد وردت هذه الجملة فى سياق تلميحه إلى شرعيّة أن تدرس شعريّة الأشياء التى لم تتناول بعد بالدّرس[٤٧] . وقد درس شعريّة الأشياء فى كتابه « الكلام السّامى » الذى صدر بعد ثلاث عشرة سنة من تاريخ صدور الكتاب الأول الذى لمح فيه إلى هذه المسألة مجرّد تلميح ودون أدنى تعمّق .

يتّضح لنا من سياق الجملة التى ورد فيها حديث كوهين عن المادّة أنّ هذه المادة تعنى عنده « الشىء » . كما أنه من الواضح أنّه إنّما يلمح إلى نظريّة الجشطلت[٤٨] من خلال عبارتى « بنية الإدراك »[٤٩] و« الشىء المدرك »[٥٠] .

هذا التلميح إلى نظريّة الجشطلت كما جاء فى كتابه « بنية الكلام الشعرى » (١٩٦٦) تحوّل إلى تصريح بلفظها ومضمونه فى كتاب « الكلام السّامى » (١٩٧٩) ، وذلك عند دراسته لشعريّة الأشياء فى العالم . ففى هذا الكتاب يصرّح بأنّه يعتمد نظريّة علماء النّفس من أصحاب نظريّة الجشطلت[٥١] . لكنّه عمد إلى تطويرها[٥٢] حتّى يتمكّن من نقلها إلى حقل الشعر ليرصد بنية الأشياء التى تحيل عليها الكلمات فى مدوّنة الشّعر الرّومانسىّ خاصّة .

وإذن فإنّ المادّة التى يتحدث عنها كوهين فى هذا المقام لا علاقة لها البتّة بهيلمسلاف، وكذلك الشكل الذى يتحدث عنه كوهين ، لا علاقة له ألبتّة بهيلمسلاف أيضا .ذلك أنّ أصحاب نظريّة الجشطلت الذين تأثّر بهم كوهين عند دراسة شعريّة الأشياء يعرفون الشّكل بأنّه « الوحدات العضويّة التى تنفصل وتنحصر فى حقل الإدراك الفضائى والزّمنى »[٥٣] .

يرى كوهين ، انطلاقا من هذه النّظريّة ، أنّ الشىء (مرئيًا أو مسموعا) لا يوجد إلاّ مرتبطا بفضاء يحويه . فالصّوت مثلا إنّما يوجد فى فضاء سمعى مكوّن من أصوات أخرى ، أو فى فضاء صامت يحويه . والشىء المرئىّ إنّما يـوجد فى فضـاء أظلم أو مضاء . وبهـذا تتوافـر للأشيـاء بنية تقـابليّة أطـرافها الفضـاء الحاوى[٥٤] ، والشىء المحوىّ[٥٥] ، والمسافة الفاصلة بينها[٥٦] . لكنّ هذه البنية التقابليّة لا يمكن أن نحصل عليها إلاّ فى ظروف إضاءة أو إنارة معيّنة . ذلك أنّ بنية التّمايز هذه يمكن أن تضعف أو تتلاشى تماما فى ظروف مغايرة . ففى الليلة القمراء مثلا يمّحى التمايز بين الشىء المحوّى والفضاء الحاوى ، وتمحى الحدود الفاصلة بين الأشجار والمنازل وغيرها ،

حتّى لكأنّ الأشياء فى « عطف » وتواصل وعناق . هذا الفضاء هو عينه الفضاء المحبّب إلى الرّومانسيين ، وهو الذى عليه مدار شعريّة الأشياء فى مدونتهم الشعريّة . ذلك أنّ الشعريّة ، حسب كوهين ، تكمن فى الفضاء الكلّى اللاّمحدود حيث لا يكون للشىء سالب يسلبه وجوده .

وهكذا ينتهى كوهين من خلال هذا الاجتهاد فى نقل نظريّة الجشطلت إلى ميدان الشعر : إلى المطابقة بين شعريّة الشىء وشعريّة الكلمة اللّتين تحصلان لهما من عدم خضوعهما لمبدأ السّلب ومن قيامهما على الكلّية والشمول . وعن بنية الكلّية والشمول هذه تحصل الوظيفة الإشجائيّة التى للكلمة وللشىء أيضا .

على هذا النّحو درسنا شعريّة الأشياء فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحبّ » للشّابى ، ونبّهنا إلى أنّنا نعتمد فى ذلك كوهين ، كما نبّهنا إلى مواطن اختلافنا عنه فى القضايا المتعلّقة بشعريّة العالم .

أين يمكن أن نحشر هيلمسلاف فى هذا الجهاز المفهومىّ والاصطلاحىّ ؟ وكيف يمكن أن نقارن حتّى مجرّد المقارنة بين لسانيات هيلمسلاف وبين مفهوم « الإدراك » كما أخذه كوهين عن نظريّة الجشطلت ، وطوّره فى دراسة شعريّة العالم ؟

ولنترك الان هذه المسألة جانبا وننظر فى كلام العارض على هيلمسلاف نفسه . يقول العارض : « والشائع أنّ أوّل من جعل شكل المادّة موضوعا للدراسة هو هيلمسلاف الذى عدّه مكوّنا من مكوّنات الدّراسة الألسنيّة خصوصا بالتّركيب النّحوى » .

إنّنا لنسأل هنا : أىّ « مادّة » يعنى العارض ؟ ذلك أنّ هيلمسلاف قد نظر إلى المادّة فى مستويين فجعلها اثنتين : مادّة العبارة(٥٧) ومادّة المحتوى(٥٨) . وعنده أنّ علم اللسان لا يعنى بهذين المستويين من المادّة ، وإنّما يعنى بالشكل(٥٩) . والشكل نفسه يتفرّع عنده إلى اثنين : شكل العبارة(٦٠) وشكل المحتوى(٦١) .

على أنّنا قد نظرنا فى أهمّ كتاب جمع نظريّة هيلمسلاف فى علم اللّسان(٦٢) مستعينين خاصّة بفهرس المصطلحات ومعجمها اللّذين استغرقا خمس عشرة صفحة من كتابه ، فلم نعثر على مصطلح شكل المادّة(٦٣) هذا ، وإنّما الشكل عنده هو شكل العبارة وشكل المحتوى والمادّة عنده هى مادّة العبارة ومادّة المحتوى .

المسألة الرّابعة : مسألة شكل المعنى(٦٤)

من الأسباب التى أدّت إلى استغلاق مقالى على الدكتور العجيمى مسألة شكل المعنى هذه . لقد أحلت فى مقالى على موضع هذه القولة فى كتاب جون كوهين ، ولو طلبها هناك لوجد أنّ الأمر لا يتعلّق بمصطلح هيلمسلاف. فهذا العالم يستخدم مصطلحا آخر هو شكل المحتوى . أمّا هذا المصطلح ، مصطلح شكل المعنى ، فقد استخدمه بول فاليرى وقْتَ حديثه عن مفهوم الشعر عند ما لارميه من جهة معناه ، وكيف أنّ الشعر عند هذا الشاعر المنظّر معا ، يختلف عن النّثر من جهة شكل المعنى . يقول فاليرى « كان ما لارميه يرى أنّ مضمون القصيدة ينبغى أن يكون مختلفا عن مضمون الفكرة العاديّة على نحو ما يكون الكلام العادىّ مختلفا عن الكلام المنظوم »(٦٥) . لقد كان ما لارميه يقول : « يحسن بنا [معشر الشعراء] أن نستخدم فى شعرنا الكلمات التى يستخدمها كلّ النّاس ، الكلمات التى يقرؤها البورجوازىّ كلّ صباح . لكنّه حين يقرؤها فى قصيدتى لا يفهمها ، ذلك أنّها قد أعيدت كتابتها ههنا من قبل شاعر »(٦٦) . يعنى كلام ما لارميه هذا أنّ الصّورة التى ترد عليها الكلمات فى قصيدته ، غير الصّورة التى ألفها النّاس فى خطابهم اليومى المبتذل . لهذا قال عنه فاليرى : « كأنّ الرّجل يريد للشعر ، الذى ينبغى أن يختلف جوهريا عن النّثر من جهة شكله الصّوتىّ وموسيقاه ، أن يختلف عنه أيضا من جهة شكل المعنى »(٦٧) .

لم يكن كوهين فى كتابه الأول « بنية الكلام الشعرى » جاهلا بمصطلح شكل المحتوى الذى يجرى على قلم هيلمسلاف فى الدراسة اللسانية(٦٨) ، لكنه حين يستخدم مصطلح شكل المعنى ، فى كتابه « الكلام السامى » ، متحدثًا عن الفرق الجوهرى بين بنية المعنى فى الشعر وبنيته فى النثر ، يَنْسب المفهوم الذى يعنيه هذا المصطلح إلى مالارميه . وإذن فإنّ كوهين نفسه هو الذى ينسب هذا المفهوم إلى مالارميه . ذلك أنّ كوهين لمّا كان بنى نظريته الشعريّة كلّها على مفهوم العدول الجدولىّ(٦٩) ، أى على أساس التقابل بين لغة الشعر واللّغة العادية ، وجد فى مفهوم ما لارميه على النّحو الذى ذكرنا ، سندا نظريّا وعمليا مهمّا . يقول كوهين فى معرض تحسّسه للفرق بين جملة نثريّة عاطلة وبيت شعر « لرَمْبو » وردت فيهما لفظة واحدة فى صورتين مختلفتين من جهة المعنى : « كم يبدو الفرق بينهما شاسعا ! ولكن ما السّبيل إلى تحديد هذا الفرق ؟ إنّ الأمر يقتضى منّا فى هذا المقام أن نعتمد مفهوم ما لارميه : « شكل المعنى »(٧٠) .

والعجبُ من العارض حين ينسب مصطلح شكل المعنى إلى هيلمسلاف . فهذا المصطلح لا وجود له فى الجهاز الاصطلاحىّ الدّقيق الذى وضعه الرّجل ، على الأقلّ فى فهرس مصطلحاته ومعجمها المذكورين ، وإنّما رأيناه يستخدم مصطلحا آخر قد يبدو قريبا من مصطلح شكل المعنى الذى يعنينا ، وهذا المصطلح هو مصطلح شكل المحتوى . وقد يكون المصطلحان تشابها على العارض ، ولكن لا ينبغى أن نعتبرهما مترادفين ؛ فالقول بأنّ « شكل المحتوى » مرادف « لشكل المعنى » يعنى أنّ المحتوى هو المعنى . إلاّ أنّنا وجدناهيلمسلاف يجعل اللّفظين فى تقابل تامّ وينبّه إلى هذا التقابل بصريح اللّفظ(٧١) .

إنّ المعنى (أى الفكرة غير المتشكّلة) إذ يتشكّل فى اللّغة ينقسم إلى قسمين : شكل المحتوى من ناحية ، ولكلّ لغة طريقتها فى أدائه وبنائه ، ومادّة المحتوى من ناحية أخرى ، وهى مشتركة بين الأمم(٧٢) . يقول هيلمسلف : « . . . يوجد فى المحتوى اللّغوى شكل مخصوص هو شكل المحتوى ، وهو مستقلّ عن المعنى الذى تربطه به علاقة اعتباطيّة . إنّ شكل المحتوى يحوّل المعنى إلى مادّة محتوى »(٧٣) .

والأغرب من ذلك اننا وجدنا هيلمسلاف فى سياقات عدة من كتابه الأساسى المذكور يستعمل لفظ «المعنى» على غير ما جرت به العادة (٧٤) على حدّ تعبيره . فالمعنى عنده مرادف فى هذا الكتاب للمادّة . من ذلك قوله فى أحد المواضع من هذا الكتاب معلنا انتماءه إلى دى سوسير واختلافه عنه فى الوقت نفسه : الشكل عندنا يعنى الشكل اللغوى (. . .) والمادة تعنى المادة اللّغوية أو المعنى»(٧٥) . وعلى هذا رأينا هيلمسلاف فى أكثر من سياق يضع لفظ المعنى مكان لفظ المادّة . يقول فى معرض المقارنة بين جملة : je ne sais pas فى الفرنسية وجملة : I do not know فى الإنجليزية : «هما مختلفتان من جهة معنى العبارة [يعنى المادة الصوتية] ، متفقتان من جهة معنى المحتوى [يعنى المادة الفكرية ، وهى هنا عدم المعرفة أو الجهل](٧٦) .

وإذن فإن قولنا « شكل المعنى » فى لغة هيلمسلاف هو كقولنا شكل المادة . وعلينا أن ندقق هذا المصطلح - برغم غرابته - فنبين أى معنى يعنى ؟ معنى العبارة أى مادة العبارة أو معنى المحتوى أى مادة المحتوى ؟ !

على أنّى أريد أن أخرج الآن من الرّطانة التى فى قولنا « شكل المعنى » إلى عبارة عربية فصيحة جرت على لسان عبد القاهر الجرجانى قديما ، ولسان أدونيس حديثا ، وقد تكون جرت على ألسنة غيرهما من أبناء العربية فى القديم والحديث ؛ وهذه العبارة هى عبارة « صورة المعنى »

فى هذا المستوى يمكن أن نعقد مقارنة بين مفهوم هذه العبارة كما وردت عند فاليرى متحدثا عن رؤ ية مالارميه الشعرية . و مفهومها عند الرّجلين المذكورين ، ونَقصى هيلمسلاف نهائيا من دائرة الموضوع .

إنّ المفهوم من عبارة الجرجانى « صورة المعنى » فى كتابه « دلائل الإعجاز »[٧٧] يبدو مختلفا على نحو مّا عن مفهومها عند مالارميه ، وإنْ اعتمد الـرّجلان وسيلة واحـدة فى تحديـد صورة المعنى فى الشعـر ، وهى وسيلة «النظم»[٧٨] . لكن الخوض فى هذا الموضوع يجاوز حدود المقام الذى نحن فيه . أما مفهومها عند أدونيس فيبدو قريباً جداً من مفهوم مالارميه ، وإن أضفى عليها أدونيس طابعه الخاص . يقول أدونيس فى مجموعته الشعرية : « المطابقات والأوائل » ، «قصيدة بابل» : « . . المعنى زيت والصورة نار»[٧٩] .

إن وضع هذه الجملة الشعريّة فى نطاق أسطورة أدونيس الأم التى تحكم شعره كله ، ربما ، وهى أسـطورة « الفينيق » ، يمكّننا من فهمها على النّحو التالى : إن المعنى ، وهو المادة اللزجة والفكرة غير المنضجة ، إذ تحرقه نار الصّورة تقتله وتبعثه بعثاً جديدا مغايرا لصورته الأولى الهامدة ؛ إنّه بمثابة « إخراج الحىّ من الميّت » . نعم قد يفهم من هذه الجملة معان أخرى ، وكلام الرّجل حّمال ذو وجوه ، ولكّنى إذ وضعتها فى مداره الأسطورىّ حملتها على هذا المعْنى وعلى غيره ممّا لايسمح المجال بذكره . ولكنّ المهم هو حصول فكرة الموت والانبعاث بالنسبة إلى المعنى فى جملة أدونيس المذكورة .

يرى كوهين أنّ صورة المعنى تكون وليدة البنية الجامعة بين مدلولين[٨٠] . لكنّ مايميزّ صورة المعنى فى الشعر عن صورته فى النّثر هو عنده أنّ صورة المعنى فى النثر بنية تجمع بين مدلولين فى دلالتهما التصريحية ، إذ يحافظان داخل هذه البنية على جوهرهما الأول ، فى حين تكون صورة المعنى فى الشعر جامعة بين مدلولين فى دلالتهما الخافـة ، ويكونان قد فقدا جوهرهما الأول داخل هذه البنية . ذلك أنهما ما إن تنتظمهما صورة واحدة أو بنية واحدة حتّى يحترق مدلول أحدهما بمدلول الآخر فى عمليّة انعكاس وتبادل . وقد كثرت فى شعر مالارميه مثل هذه المركّبات التى تجمع بين مدلولين ، فقدا جوهرهما الأول . وقد وجد جون كوهين فيها مايدعم رأيه هذا فى صورة المعنى فى الشعر ، فأكثر من إيرادها والاستشهاد بها . ومن مركّبات مالارميه هذه : « أصوات الأجْراس زرقاء » ، « الرّيح السّوداء » ، « الاحتضار الأبيض »[٨١] ، وغيرها كثير ورد فى كتابى كوهين « الكلام السّامى » و « بنية الكلام الشّعرى » .

ولقد تحدّث مالارميه نفسه عن مثل هذه العلاقة التى تنتظم الكلمات فى القصيدة . قال : « إنّ الكلمات التى فقدت بريقها بحكم مطابقتها لمعناها ، ينعكس بعضها على بعض فى القصيدة حتّى تبدو وقد فقدت لونها الأصلّى ، ولم تعد سوى مقاطع انتقال فى سلّم الأنغام »[٨٢] .

إن حديث مالارميه وأدونيس عن صورة المعنى فى الشّعر متطابق ، لولا أن مالارميه استعار فى الحديث عنها صورة الموسيقى وهو موضوع أثير لديه ، واستعار أدونيس صورة النّار وهى موضوعه الأثير . ففى حديث الشاعرين تظهر صورة المعنى فى الشعر قائمة على الموت والانبعاث . ويأتى تَعْريف كوهين للقول الشعرى موحِّدا بينهما . يقول كوهين : « القول الشعرىّ هو موت الكلام وانبعاثه معا »[٨٣] .

على هذا النّحو كان الكلام فى قصيدة « صلوات فى هيكل الحبّ » للشابّ . وقد حاولت فى مقالتى المذكورة أن

اتتبّع مراحل هذا الكلام فى موته وانبعاثه من خلال التحوّل الطّارىء على صورة معناه ، وذلك عند دراستى لشعرية الكلمة خاصّة .

المسألتان الخامسة والسّادسة : العالم[٨٤] وعالم الخطاب[٨٥]

يقول العارض : « إنّ كوهين تجنبّ فى معظم أجزاء كتابه المذكور [الكلام السّامى] التطرق إلى العالم الخارجى من حيث هو مادّة للشّعر أو من حيث هو هويّة تكمن فيها طاقة شعريّة (. . .) ولا أدّل على ذلك من استعماله فى مواطن عدّة مصطلح « عالم الخطاب » . وهو مصطلح على غاية من الأهمية فى علم الدلالة ، إذ يقترن بـالعوالم الممكنة les mondes possibles الأثيرة عند بعض السيميائيين »[٨٦] .

يفهم من قول العارض : « إنّ كوهين تجنب فى معظم أجزاء كتابه التّطرق إلى العالم الخارجى » أنّه أطّلع فعلا على كتاب « الكلام السّامى » ، وقرأه جزءاجزءا فوجد أنّ مؤلّفه تجنّب التّطرق إلى الحديث عن العالم الخارجى . والحقّ أنّ كوهين عقد « للعالم » فصلا خاصّا ، حظّه من الصفحات مثل حظّ بقية الفصول الخمسة[٨٧] . جاء فى بدايته قوله : « . . . إنّ على الشّعرية أن تبرهن على أنّها قادرة على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء (. . .) وسيحاول تحليلنا أن يقيم الدّليل على أنّ « الشىء » شعرىّ لا بمحتواه وإنّما ببنيته . . . »[٨٨] ، ثم يواصل كوهين دراسته لشعرية الأشياء فى العالم على مدى أربعين صفحة كاملة ، مستعينا بعلوم وفلسفات حوتها كتب من قبيل « ظواهريّـة الإدراك » لمرلـوبونتى ، و « ظـواهرّيـة التجربـة الجماليّـة » لدوفـران وكتب أخرى لبشـلار وفرويـد وغيرهما[٨٩] ، ومستعينا خاصّة بنظريّة الجشطلت التى رأينا .

وإذن فلم يتجنب كوهين الحديث عن شعريّة العالم ، ولم يكتف بالإلماع إليها عَرَضاً فى بعض الفصول ؛ فقد كان عقد العزم منذ مقدّمة كتابه على أن يدرس شعرية العالم باعتبارها مكمّلة لشعرّية النصّ ، أو قل هى عنده مصدر شعرّية النصّ . جاء فى تلك المقدّمة قوله : « إنّ الكلام الشعرى لا يطنع شعرّيته الخاصّة ، وإنّما يستعيرها من العالم الذى يصفه »[٩٠] . قال كوهين هذا الكلام لينكر على الشعرية المعاصرة اعتبارها الكلام الشعرّى لازما ، والرّسالة الشعريّة منطوية على نفسها ، « متمحورة » على ذاتها ، غير ذات صلة بالعالم[٩١] . وقال هذا الكلام أيضا ليشير إلى وجوب أن يدرس « العالم » الذى يحيل عليه الكلام فى الشّعر ، وهو ما أنجزه فى فصل « العالم » بعد أن فرغ من الحديث عن شعرّية النصّ الشّعرى .

ثم يقول العارض بعد أن قرر أن كوهين تجنب فى معظم فصول كتابه الحديث عن العالم الخارجى : « ولا أدل على ذلك من استعماله فى مواطن عدّة مصطلح « عالم الخطاب » وهو على غاية من الأهمية فى علم الدلالة ، إذ يقترب بما يعرف بالعوالم المْكنة Les mondes possibles الأثيرة عند بعض السيميائيين والمتبوئه مرتبة رئيسية فى كتاب إمبرتو إيكو U. Eco . . . » .

إن العارض يقرن مفهوم عالم الخطاب عند كوهين بمفهوم عالم الخطاب المقترن بالعوالم الممكنة عند إيكـو . والفرق بين المفهومين شاسع ، والبون بينهما بائن ، ولا علاقة لأحدهما بالآخر ألبته . فماذا تعنى عبارة « العوالم الممكنة » عند إيكو ؟ لقد وجدنا إيكو فى كتابه « الأثر المفتوح » يعنى بالعوالم الممكنة للرؤ ية المتعددة إلى العالم ، التى تمثل روح الحداثة ، مقابل الرؤ ية الأحدية المطمئنة التى كانت فى القرون الوسطى . فعلى صعيد الإبداع الأدبى نجد

مفهوم تعدد العوالم مرتبطا بالتعدد المتعلق بطبيعة الكلمة الاستعارية ؛ إذ معنى الكلمة قابل دائما لأن يتحول إلى معنى آخر » وأن ينفجر فى اتجاهات دلالية جديدة «[٩٢] ، وهو ما يجعل الأثر الفنى « أثرا مفتوحا » قابلا لقراءات شتى. يعرف إيكو معنى أن يكون الأثر الفنى منفتحا فيقول: « . . . لا وجود لأثر فنى يكون « منغلقا » حقا . إن كل أثر فنى يحمل وراء مظهره المحدود عددا لا نهاية له من القراءات[٩٣] .

فإذا كان عالم الخطاب عند إيكو ـ هو كما يرى العارض ـ ما يتولد عن الأثر من قراءات ممكنة أثناء الجدلية القائمة بينه وبين « مستهلكه » فإن عالم الخطاب عند كوهين شىء آخر تماما . إنه بكل بساطة السياق اللغوى الذى تظهر فيه الكلمة . وقد استخدم كوهين هذا المصطلح عند فحصه الفرق بين البنية اللغوية فى الشعر والبنية اللغوية فى النثر . ففى حين يكون عالم الخطاب فى النثر العادى وفى الخطاب اليومى قابلا لظهور الأضداد فيه ، يكون عالم الخطاب فى الشعر غير قابل لذلك . فلفظة « حادة » مثلا فى قولنا « أصوات الأجراس حادة » يمكن أن نعوض بها مقابلها خافتة على نحو ما ترى ذلك البنيوية السوسيرية فنقول : أصوات الأجراس خافتة . وأصوات الأجراس حادة أو خافتة شىء موجود أو ممكن الوجود فى الواقع . وإذن فإن المسند « خافتة » يتقاسم عالم الخطاب مع مسند آخر هو حادة .

لكن فى الشعر لا يتاح لنا مثل هذا . ولا يمكن لنا أن نبدل بلفظ « زرقاء » لفظ « خضراء » أو « بيضاء » فى قولة مالارميه السابقة « أصوات الأجراس زرقاء » ، ذلك أن أصوات الأجراس « الخضراء » أو « البيضاء » لا وجود لها فى الواقع . وإذن فإن قول مالارميه « أصوات الأجراس زرقاء » ، مستبد بعالم الخطاب ويرفض أن يشاركه نقيضه فيه . فهو كلى غير قابل للسلب[٩٤] .

يقول كوهين : « إن الشعر كلام لا يخضع لمبدأ السلب ، إذ الشعر لا ضديد له ، فهو بهذه المثابة طريقة فى إضفاء « الكلية » على المعنى . ففى الجملة النحوية يقصر المسند إليه الإسناد على جزء واحد فحسب من عالم الخطاب :

عالم الخطاب = مسند + مسند آخر[٩٥] .

أما فى الجملة الشعرية فإن القضاء على البنية التقابلية فيها يجعل المسند مساويا [مستغرقا] لعالم الخطاب :

المسند = المسند

أو عالم الخطاب ≠ مسند + مسند آخر «[٩٦] .

أى أن عالم الخطاب لا يحتمل إلا ظهور المسند « زرقاء » فى مثالنا المذكور . فهذا اللفظ يشغل عالم الخطاب كله ولا يترك لنقيضه حيزا معه فيه .

فقد ظهر إذن أنّه لا علاقة ألبتّة لعالم الخطاب كما يراه كوهين بـ « عالم الخطاب » القائم على القراءات غير المُتناهية عند إيكو . ولا ندرى كيف تجرأ العارض على الربط بينهما فى سياق واحد .

ماذا يمكن أن نستخلص من كلّ ما تقدم من نقض لكلام د . العجيمى فى المسائل الستّ المذكورة ؟

نستخلص أنّ استغلاق مقالى « شعريّة الكلمات وشعريّة الأشياء . . . » على العارض إنّما يعزى بكلّ بساطة إلى عدم امتلاكه المفاتيح التى من شأنها أن تفتح له أبوابه المغلّقات دونه . ولا يعزى ألبتّة إلى ما نعتنى به العارض من خلط ، وتشويه ، ومغالطة ، وتسرّع ، وعدم رصانة ، وغير ذلك مما لا يليق ذكره فى المقامات العلميّة . بل الوقائع تثبت والحجج تقطع بأنّه هو الذى تسرّع فى إطلاق الأحكام عن غير دراية بالنّظرية التى تحكم نسيج عملى فى الخفاء والجلاء ، ذلك أنّنى قد توخّيت فى هذا العمل طريقة جون كوهين واعتمدت نظريّته التى سبق لى أن قدّمت معظم أجزائها فى مقال لى سبق ذكره . ولئن خالفت كوهين الرأى أحيانا،فذلك لأنّ خصوصية قصيدة الشابّى حتّمت ذلك .

لقد حاول الدكتور العجيمى أن يقنعنا ، تصريحا وتلميحا ، بأنّه مطّلع هو أيضا على نظريّة جون كوهين . لكنّ الحجج الدّامغات والبراهين السّاطعات التى قدّمناها تقول غير ذلك ؛ تقول إنّه غير مطّلع بالمرّة على كتابات الرّجل . وحجّة أخرى وبرهان آخر يتمثّلان فى عدم إحالته ولو مرّة واحدة على تواليف جون كوهين فى مقاله .

لقد بدا عدم اطّلاع العارض على كتابات جون كوهين بالحجة الملموسة فى المسائل الستّ المعروضة . فلا هو درى بأنّ مفهوم الافتراض مفهوم من مفاهيم مدرسة علم الدلالة التّوليدى ، أخذه جون كوهين عنها وهو جزء مهم جدا فى نظريّته . ولا هو درى أنّ طريقة التحليل التى رماها بالتذبذب وعدم التماسك هى لجون كوهين نفسه وقد نعته كما رأينا « . . . بالعمق وسعة الاطلاع والمتانة وغير ذلك . . . » ؛ ولا هو درى أن جون كوهين هو الذى اعتبر أن المادة التى يحيل عليها الكلام الشعرى يمكن أن تكون ذات شكل ، ولا هو درى أن مفهوم «صورة المعنى» مفهوم للالارميه كما يقول جون كوهين نفسه . وقد وافق بنظريته فى اعتباره بنية المعنى فى الشعر نقيضة لبنيته فى النثر فاعتمده ونسبه إليه .

ثم أنه ذهب ـ يقول ـ إن الرجل لم يتطرق فى معظم أجزاء كتابه (الكلام السامى) إلى الحديث عن شعرية العالم فى حين أن الرجل خص « العالم » بفصل كامل ، واعتبر أن أى دراسة لشعرية الكلام لابد أن تنظر فى العالم الذى يحيل عليه الكلام .

واعتبر العارض أن عالم الخطاب عند كوهين هو قرين عالم الخطاب المقترن بالعوالم الممكنة عند إيكو . وقد بان بالحجة المفحمة والدليل القاطع أن بين العالمين برزخا لا يبغيان .

ثمّ إنّه جاء يحتجّ لكون العلامة لا تحيل دائما على الخارج ، وضرب على ذلك مثال « الشجرة » فجاء مثاله ذاك يدعم قولنا بأنّ العلامة تحيل دائما على الخارج . وهو لئن آخذنا على استخدام مصطلح « المجاز المرسل » فى غير محلّه ـ وهو محقّ فى ذلك ـ فإنّه لم يقدّم لنا حلا فى ذلك يمكن أن نفيد منه .

نعم ، ما كان لمقالى « شِعْرِيَّةُ الكلمات وشعريّة الأشياء فى قصيدة صلوات فى هيكل الحبّ للشابى » أن يفهمه الدكتور العجيمى بغير جهاز كوهين المفهومى والاصطلاحى . وهو ما لم يكن فى متناوله . فذهب يُعمل فيه مصطلحات هيلمسلاف ومفاهيمه ـ على نحو غير سليم أيضا ـ فكان كمن يحاول فتح باب البيت بمفتاح باب الحديقة فأعيته الحيلة . وكان يحسن أن يكتفى بالبقاء خارج البيت جملة .

الهوامش :

(١) دراسات فى الشعرية : الشابى نموذجا . عرض محمد الناصر العجيمى . مجلة فصول . المجلد ١٠ . العددان ٣ و ٤ . يناير ١٩٩٢ . ص ص ١٤٨ – ١٦٦ .

(٢) كتاب : دراسات فى الشعرية : الشابى نموذجا . تأليف مجموعة من الأساتذة . نشر بيت الحكمة . قرطاج . ١٩٨٨ .

(٣) مجلة الفكر العربى المعاصر : العددان ٧٢ ـ ٧٣ يناير ـ فبراير ١٩٩٠ ، ص ص ١٠٩ ـ ١١٩ والعددان ٧٨ ـ ٧٩ يوليو ـ أغسطس ١٩٩٠ ص ص ٧٧ ـ ٩٠ .

(٤) انظر Dictionnaire de linguistique, Larousse 1972; p.414.

(٥) انظر : G. Mounin: Introduction á la sémiologie. Eds de Minuit 1970. Chapitre: La Sémiologie de Roland Barthes. pp. 189-197.

(٦) Sémiologie

(٧) وهكذا رأينا د . العجيمى يقول فى مقاله المذكور : « تأسيس علم الدلالة منذ ما يزيد على عقدين ، ردا على الألسنين (. . . .) إن علم الدلالة جاء ردا على الألسنية (كذا) » . « مدخل إلى نظرية جريماس السردية » مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددان ٧٨ ـ ٧٩ يوليو ـ أغسطس ، ١٩٩٠ ، ص ص ٧٧ ـ ٩٠ وقد دأبت معظم المعاجم العربية المختصة وغير المختصة على جعل مصطلح علم الدلالة مقابلا لمصطلح Sémantique فى الفرنسية . أترك للقارىء الحكم على جملتى العجيمى المذكورتين .

(٨) أنظر T. Todorov: Théories du symbole. Eds du Seuil, 1977.

(٩) أنظر T. Todorov: Introduction á la symbolique; in poétique No 11 , 1972; pp. 273-308
جاء فى هذا المقال قولة : Le signe est une structure ternaire (signifiant, signifié, référent): alors que le symbole est binaire (symbolisant-symbolisé). p. 277.

وقد اعتمد تودورف ، فى صياغة هذا التعريف ، كتابات بيرس Peirce وأوجدن وريتشاردز Ogden et Richards وبارت وغيرهم .

(١٠) كتاب «دراسات فى الشعرية . . .» (مذكور) . ص ٣٦٥ .

(١١) د . العجيمى : فصول ، المثال المذكور ؛ ص ١٦٠ .

(١٢) ترجمة لكلمة Présupposition فى الفرنسية وقد لا تكون ترجمة دقيقة .

(١٣) د . العجيمى : المرجع نفسه ؛ ص ١٦١ .

(١٤) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٥) انظر : 1)G. Mounin: La Sémantique. Ed. SEGHERS. Paris, 1972. Chapitre: La Sémantique de Katz et Fador; pp. 165-169.
2) M. Galmiche: Sémantique générative. Librairie Larousse, 1975.

(١٦) م . جلميش . المرجع السابق ، ص ٤١ .

(١٧) م . جلميش : المرجع السابق نفسه ، ص ٤٢ .

(١٨) عبد الله صولة : فكرة «العدول» فى البحوث الأسلوبية المعاصرة : مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد ١ . فاس ١٩٨٧ . ص ص ٧٣ ـ ١٠١ .

(١٩) د . العجيمى : فصول (مذكور) ؛ ص ١٦٢ .

(٢٠) انظر :
J. COHEN: Le haut langage. Flammarion 1979;

وهذه جملة كوهين فى لغتها الأصيلة :
On adoptera (...), avec la sémantique générative, une interprétation fondée sur le concept de présupposition. p. 81.

(٢١) كوهين : المرجع نفسه ص ٨٣ . وهذا كلامه فى لغته الأصلية :
(Les angélus sont bleus) est anormale parce que ce qui est posé, (bleu), entre en contradicition avec ce qui est présupposé, (visible).

(٢٢) ترجمة لعبارة Forme du sens كما جاءت عند بول فاليرى متحدثا عن مالارميه . وهذا المصطلح بهذا المفهوم لا علاقة له البتة بيلمسلاف . فهذا الرجل يستخدم مصطلحا آخر Forme de Contenu فى مفهوم آخر مختلف تماما وفى مجال آخر مختلف تماما ولكن العارض تشابهت عليه المصطلحات والمجالات .

(٢٣) انظر : O. DUCROT.

(٢٤) انظر : *Catherine Kerbrat – O Recchioni: la Connotation. P. U. L. 1977; p 252.;

(٢٥) كتاب : دراسات فى الشعرية . . . ص ص ٣٤٠ ، ٣٤١ انظر أيضا فى كلام العجيمى أعلاه .

(٢٦) انظر : O. DUCROT: Dire et ne pas dire... Ed, HERMANN, Paris 1972. 2.ème édition corrigée et augmentée 1980;
Chapitre: (La notion de présuppostion: présentation historique). pp. 25-67.

(٢٧) انظر : J. Lyons Sémantique linquistique, Librairie Larousse. 1980. P. 232.
C. Kerbrat-Orecchioni: La Connotation. P.U.L; 1977; P 252.

(٢٨) انظر على سبيل المثال :
O. DUCROT: Le dire et le dit, Eds. de Minuit 1984.

وخصوصا الفصل الثانى من القسم الأول وعنوانه : Présupposés et sous-entendus (Rèecxamen), pp. 33-46

والفصل الأخير من القسم الثانى وعنوانه : Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation; pp. 171-233.

(٢٩) انظر ص ٢٣١ من الفصل الأخير من القسم الثانى من كتابه «القول والمقول» (مذكور) . وانظر تعريف العارض للافتراض عند ديكرو والمثال الذى أيد به كلامه ، فى مقاله المذكور : فصول ؛ ص ١٦١ .

(٣٠) د . العجيمى : فصول ؛ ص ١٦٠

(٣١) انظر J. Cohen: Structure du langage poétique, Flammarion, 1966; p. 199.

(٣٢) كوهين ؛ المرجع نفسه ؛ ص ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٣٣) المرجع نفسه ؛ ص ٢١١ .

(٣٤) J. Cohen: Le haut langage; op. cit., p. 144.

(٣٥) Fonction de Pathétisation.

(٣٦) ؛ (٣٧) ، (٣٨) بسطنا القول فى هذه المفاهيم فى مقال : «فكرة العدول . . .» مذكور ص ص ٩٤ - ١٠١ .

(٣٩)
1. Déviation
↓
2. Totalisation
↓
3.Pathétisation
↓
4.Répétition

Les trois premiers jouent sur l'axe paradigmatique, le dernier sur l'axe syntagmatique.-j. Cohen: le haut langage. Op, Cit; p. 238.

(٤٠) Le texte poétique est une longue synonymie pathétique).
J. Cohen: le haut langage; p. 212.

وردت هذه الجملة فى باب الحديث عن ترديد المدلولات فى القصيدة .

(٤١) : Isotopie.

(٤٢) : Isopathie.

(٤٣) جون كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ص ٢٠٢ -٢٠٣

(٤٤) د . العجيمى ؛ فصول ؛ مذكور ؛ ص ١٦١ .

(٤٥) j. COHEN: S.L.P; op. cit; p. 39.

(٤٦) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها ، الهامش عدد ١ .

(٤٧) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(٤٨) Géstalthéorie ، ولفظ (جشطلت» يعنى فى اللغة الألمانية «الشكل» .

(٤٩) Structure de la perception.

(٥٠) La chose perçue.

(٥١) انظر j. Cohen: La haut langage; op. cit; p. 256.

قدم كوهين بسطة عن هذه النظرية وأحال على كتب تناولتها بالدرس .

(٥٢) كوهين : المرجع نفسه ؛ ص ٢٥٩ .

(٥٣) المرجع السابق ؛ ص ٢٥٦ .

(٥٤) Le fond.

(٥٥) La figure.

(٥٦) La distance.

(٥٧) انظر Substance de l'expression.

(٥٨) انظر Substance du contenu.

(٥٩) انظر : L. Hjelmslev: Prolégoménes á une théorie du langage.
Eds de Minuit, 1968-1971; p. 99

(٦٠) انظر : Forme de l'expression.

(٦١) انظر : Forme du contenu.

(٦٢) انظر Forme de la substance

(٦٣) وهو الكتاب المذكور آنفا .

(٦٤) La Forme du sens.

(٦٥) P. Valéry: (Stéphane Mallarmé); in J. Cohen: le haut langage; op. cit; p. 142...

(٦٦) انظره فى : Claude Abastado: Mythes et rituels de l'écriture. Eds Complexe 1979; p. 306.

(٦٧) انظره فى : J. Cohen: le haut langage; op. cit; pp. 141- 142 et S. L. P. cit. p. 38.

(٦٨) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 28.

(٦٩) انظر Ecart Paradigmatique.

(٧٠) انظر : J. Cohen: **Le haut langage**; p. 138.

(٧١) هيلمسلاف : كتابه المذكور ؛ ص ٦٧ .

(٧٢) نفسه ، ص ص ٦٨ - ٧١ .

(٧٣) نفسه ؛ ص ص ٧٠ - ٧١ .

(٧٤) نفسه ؛ ص ٧٤ .

(٧٥) نفسه ؛ ص ١٠٣ ؛ والإبراز من عند المؤلف .

(٧٦) نفسه ؛ ص ٧٥ .

(٧٧) عبد القاهر الجرجانى : **دلائل الإعجاز** ؛ المنار ؛ مصر ١٣٧٢ هـ . ط ٥ . ص ٣٦٧ وما بعدها .

(٧٨) انظر عن مفهوم النظم عن مالارميه :
C. Abastado: Mythes. et.. op. cit. Chapitres: Une structure: (L'ordonnance); une autre structure: la syntaxe; pp. 308- 317.

(٧٩) أدونيس : **الأعمال الشعرية الكاملة** ؛ المجلد الثاني . دار العودة بيروت . ط ٥ . ١٩٨٨ ، انظر أيضا ما يشبه هذه الجملة بالمجلد نفسه ص ٦٠٣ .

(٨٠) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 36.

(٨١) انظر J. Cohen: Le haut langage; pp. 80- 83.

(٨٢) انظره في : C. Abastado: Mythes et.. op. cit. p. 309.

(٨٣) انظر : J. Cohen: S. L. P.; p. 224.

(٨٤) انظر : Le monde

(٨٥) انظر : L'univers du discours

(٨٦) د . العجيمي ؛ **فصول** (مذكور) ؛ ص ١٦٢ .

(٨٧) يعد الكتاب ٢٩١ صفحة ؛ منها ٣٨ صفحة جعلت للمقدّمة ، والبقية أي ٢٥٣ صفحة موزعة على ٦ فصول ؛ فيكون معدل كل فصل ٤٢ صفحة ، وهو ما يقارب عدد صفحات الفصل السادس المعقود للعالم ، وهو ٤٠ صفحة .

(٨٨) J. Cohen: le haut langage. p. 245.

(٨٩) ج . كوهين ، المرجع نفسه : فصل « العالم » .

(٩٠) ج . كوهين ، المرجع نفسه ؛ ص ٣٦ .

(٩١) نفسه ؛ ص ٣٧ .

(٩٢) انظر : Umberto Eco: L'oeuvre ouverte. Eds du Seuil Paris, 1965, p. 272.

(٩٣) نفسه ؛ ص ٤٣ .

(٩٤) انظر : J. COHEN: Le haut langage: Chapitres: le Principe de négation; et la totalisation.

(٩٥) أي أن عالم الخطاب يحتمل ظهور لفظي حادة وخافتة ، في مثالنا المذكور .

(٩٦) انظر : J. COHEN: Op. cit p. 79 et p. 209.





عدد يونيو من مجلة إبداع :

تقرأ فى هذا العدد :

◆ الدراسات :

- محنة التنوير — جابر عصفور
- المتنبى والشيخ الشعراوى — رجاء النقاش
- تجليات الحداثة — محمد عبد المطلب

◆ وأشعارا للشعراء :

● سعدى يوسف ● عبد المنعم رمضان
● محمد القيسى ● محمد سليمان
● حلمى سالم

◆ وقصصا لهؤلاء :

● محمد حافظ رجب ● سعيد الكفراوى
● جار النبى الحلو ● محسن يونس

.. وتنشر « إبداع » فى أول يوليو ١٩٩٢ محورا خاصا عن الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل فى ذكرى ميلاده تحية لشعره ، وإحياء لذكراه ، يشترك فى تحريره نخبة من الكتاب والأدباء . وتدعو المجلة الكتاب للمساهمة فى تحرير هذا المحور فى حدود ست صفحات ، على أن تصلها المواد فى موعد لا يتجاوز أول يونيو ١٩٩٢ .